Digitized by Google

4° Mus. Th. 1801 k (2

3

Digitized by Google

<36603589570010

<36603589570010

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG,

REDIGIRT

VON

A. B. Marx.

ZWEITER JAHRGANG. 1825.

2
1825

BERLIN,

IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.

1825.

BG

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Digitized by Google

INHALTS-VERZEICHNISS
ZU DEM
Z W E I T E N J A H R G A N G E
DER
BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

I. Vorbereitende Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Der Geist der Töne.	...e	1	1.
2. Geltung der Beurtheilungen für die Künstler.	K. Schirmer.	2	9.
		3	17.
3. Beethovens Symphonieen in C-moll, Es-dur, A-dur.	S. v. W.	3	24.
4. Gespräch über Musiklehre.	C. Urban.	14	105.
		15	113.
5. Messung neuer Werke nach altem Maafsstabe.	Marx.	15	118.
6. Musikwes. in Grofsschlendrian.	D..n	20	159.
7. Etwas über musikalische Wunderkinder	Humanus.	26	218.
		33	266.
8. Bestimmung des Königstädter Theaters in Berlin.	Marx.	35	280.
		36	287.
	M.	44	355.
9. Unmusikalische Vaudevilles.	S. K.	36	289.
10. Urbans Unterrichtswesen in Berlin	Marx.	41	331.
11. Standpunkt d. Ztg.	Ders.	52	421.

II. Kunstphilosophische Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Ueb. das Melodrama.	Marx.	5	37.
2. Improvisirte Melodramen.	Marx.	17	135.
3. Ueber Stehlen und Entlehnen musikalischer Gedanken.	K. Schirmer.	7	49.
4. Deutscher und italischer Gesang.	A. B. Marx.	20	158.
		21	167.
5. Ueb. die Zauberoper, die orientalische, nordische u. romanische.	A. B. Marx.	23	187.
		24	194.
6. Ueber Karakterkomposition.	Marx.	32	253.
7. Musik bei Schauspielaufführungen.	Marx.	42	331.
8. Ueber das Konzertwesen.	Marx.	44	349.
		45	357.
9. Ueber Liederkomposition.	Marx.	49	391.

III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Ueber Logiers Musik-System.	K. Löwe.	4	25.
		5	33.
		6	41.
		8	57.
2. Ueber denselben Gegenstand.	A. B. Marx.	8	58.
		9	65.
		10	73.
3. Ueber Saiteninstrumente mit Bünden.	Gttfr. Weber.	12	90.
4. Ueber das Solfeggiren.	Marx.	23	184.
5. Ueber Quintenfortschreitungen.	Urban.	38	30

IV. Recensionen gedruckter Werke.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
1. Pianofortekonzert v. Arnold. Op. 16. Christiani in Berlin.	R.	1	2
2. Charfreitagskantate v. Ries. Op. 76. Schott in Mainz.	L. Rellstab.	2	11
3. Lieder von Kreuzer. 60. Werk. Probst in Leipzig.	—	3	18
		4	25
		5	35
4. Alla turka v. L. Berger. Op. 8. Schlesinger in Berlin.	—	3	20
5. Präludium und Fuge von Berger. Schlesinger in Berlin.	N.	3	21

Digitized by Google

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
6. Scherzi von Marschner. Op. 28. Probst in Leipzig.	N. G.	6	43.
7. Variationen von F. Stöpel. Op. 10. Kesselring in Hildburghausen.	N. G.	6	44.
8. Sonate von Jakob Schmidt. Opus 25. Schott in Mainz.	Mr.	7	51.
9. Zwei Rondo's von Aloys Schmidt. Op. 49 u. 50. Schott in Mainz.	Mr.	7	52.
10. Ludlamshöle, Oper von Weyse. Lose in Kopenhagen.	A. R.	12 13	91. 98.
11. Musik zu Makbeth von Weyse. Lose in Kopenhagen.	K.	12 14	93. 106.
12. Frühlingskantate von Cherubini. Probst in Leipzig.	—	13	98.
13. Divertissement von Marschner. Op. 17. Hofmeister in Leipz.	N.	14	109.
14. Sonate von Greulich. Op. 12. Schlesinger in Berlin.	b.	15	114.
15. Sonate v. Marschner. Op. 24. Hofmeister in Leipzig.	...dei..	15	115.
16. Trio von Marschner. Op. 29. Probst in Leipzig.	...dei..	15	116.
17. Singschule v. Winter. Schott in Mainz.	Marx.	16 20 21 22 23	121. 158. 167. 173. 183.
18. Messe von Seyfried. No. 3. Hofmeister in Leipzig.	D..n	16	121.
19. 6 Trio's von Reicha. Op. 101. Schott in Mainz.	v. d. O..r	17	129.
20. Variationen von L. Berger. Op. 14. Laue in Berlin.	.O.	18	137.
Antikritik.	C. Arnold.	30	237.
Schlußwort.	A. B. Marx.	30	237.
21. Gesänge v. Mühlenbruch. Op. 2. Hofmeister in Leipzig.	M.	18	138.
22. Der Ostermorgen. Kantate v. Neukomm. Breitkopf und Härtel in Leipzig.	A. Wendt.	19	145.
23. Zwei Scenen von K. M. v. Weber. Op. 53. 56. Schles. in Berl.	M.	20	157.
24. Cello-Uebungen von C. L. Voigt. Op. 23. Schott in Mainz.	D..n	22	176.
25. Pianofortekonzert v. List. Hofmeister in Leipzig.	b.	22	176.
26. Balladen v. Löwe. Op. 2. Schles. in Berlin.	Marx.	23 24	181. 189.
27. Sonate v. Berger. Op. 15. Laue in Berlin.	.O.	24	192.
28. Ouvertüre v. Fränzl.	r.	24	193.
29. Zwei Liederhefte von Anthes. Op. 3 u. 4. Schott in Mainz.	.M.	25	197.
30. Konzertantsymphon. von Lindpaintner. Schott in Mainz.	b.	25	198.
31. Drittes und viertes Konzert v. Moscheles. Op. 69 bei Mechetti in Wien. Op. 64 bei Steiner in Wien.	M.	26	205.
32. Drei Gesangwerke v. Orlandi. Schott in Mainz.	M.	26	206.
33. Potpourri v. Almenräder. Schott in Mnz.	Fiaccola	27	213.
34. Zwei Hefte Hornstudien von Gugel. Das.	b.	27	213.
35. Il Crociato in Egitto von Meierbeer. Schlesinger in Berlin.	Giusto.	28	221.
36. Quatuor von Haidn für 4 Hände von Schmidt. Trautwein in Berlin.	K.	28	223.
37. Gesänge von Neukomm. Schlesinger in Berlin.	M.	28	224.
38. Für Freunde der Tonkunst von Rochlitz. Bd. 2. Knobloch in Leipzig.	—	29 30 31	229. 243. 246.
39. Hornkonzert v. Gugel. Schott in Mainz.	b.	29	232.
40. 8 Fugen von Mariano Stecher. Op. 7. Schott in Mainz.	L. Rellstab.	29	232.
41. Festgesang v. Gottfr. Weber. Opus 40. Schott in Mainz.	v. Seyfried	31	245.
42. Variationen v. Baake. Op. 4. No. 1. Schott in Mainz.	v. d. O..r.	31	248.

Digitized by Google

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
43. Märsche v. Schlösser. Op. 10. Schott in Mainz.	v. d. O..r.	31	249.
44. Vierst. Gesänge von Kreuzer. Opus 24. Schott in Mainz.	.O.	31	249.
45. Drei Karakterstücke von List. Op. 10. Hofmeister in Leipzig.	Marx.	32	253.
46. Sonatinen von Mangold. Op. 7. Schott in Mainz.	—	32	256.
47. Märsche von Berger. Op. 16. Laue in Berl.	v. d. O..r.	32	256.
48. Eklogen von Tomaschek. Hofmeister in Leipzig.	L. Rellstab.	32	257.
49. Die Cimbern v. Spontini. Schles. in Berl.	M.	33	261.
50. Rondo von Kulenkamp. Op. 19. Simrock in Bonn.	K.	33	262.
51. Walzerfantasie von Kalkbrenner, Op. 77. Schlesinger in Berlin.	M.	33	262.
52. Sonate von Logier. Logier in Berlin.	v. d. O..r.	34	269.
53. Trio von Logier. Op. 17. Logier in Berlin.	v. d. O..r.	34	270.
54. Violin-Duette von Molique. Schott in Mainz.	Gr.	36	285.
55. Pforte-Konzert von Logier. Op. 13. Logier in Berlin.	v. d. O..r.	36	286.
56. Polyhymnia für 1825 v. Marschner. Hartmann in Leipzig.	l. t.	38	304.
57. Gesänge aus Faust von Lecerf. Magaz. für Kunst Geogr. u. Musik in Berlin.	M.	39 40	309. 319.
58. Violin-Duette von Fränzl. Schott i. Mnz.	Z.	39	310.
59. Violoncellschule von Dotzauer. Schott in Mainz.	D..n.	40	317.
60. Zwei Sonaten von K. M. v. Weber. Op. 49 op. 70. Schlesinger in Berlin.	L. Rellstab.	41 42	325. 336.
61. Kanzonetten v. Mangold. Op. 6. Nr. 1. Schott in Mainz.	L. Rellstab.	43	341.
62. Duette von Mangold. Schott in Mainz.	L. Rellstab.	43	342.
63. Sonate v. Kloſs. Breitkopf in Leipzig.	R.	43	342.
64. Liedertafel v. Kloſs. Daselbst.	v. d. O..r.	43	343.
65. Flöten-Duette von Küffner. Op. 148. Schott in Mainz.	Fiaccola.	43	344.
66. Violin-Duette von Küffner. Opus. 143 Daselbst.	Fiaccola.	43	346.
67. Symphonie v. Küffner. Op. 150. Das.	Fiaccola.	43	346.
68. Sonate von Benedikt. Op. 4. Steiner in Wien.	L. Rellstab.	43 44	346. 351.
69. Quatuor von F. Mendelssohn-Bartholdy. Op. 3. Laue in Berl.	v. d. O..r.	44 45	353. 361.
70. Variationen v. Neidhardt. Op. 54. Christiani in Berlin.	P.	45	363.
71. Sonate von F. Mendelssohn-Bartholdy. Op. 4. Laue in Berl.	Lukas van Leyden	46	366.
72. Quatuor von Dems. Op. 2. Schles. in Berl.	.O.	46	367.
73. Der Berggeist von Spohr. Peters in Lpz.	J. P. S.	46	368.
74. Rondo (Op. 65) und Impromptü v. Moscheles. Schlesinger in Berlin.	Einer v. den drei Pinto's.	48	383.
75. Lieder v. Berger. Op. 17. Laue in Berlin.	Marx.	49	393.
76. Sonate v. Berger. Op. 18. Laue in Berlin.	M.	50	399.
77. Saul von Händel, Klavierausz. v. Naue. Hofmeister in Lpzg.	Galliani	51	407.
78. Sonate von Hummel. Op. 106. Schlesinger in Paris.	v. d. O..r.	52	415.
79. Sechs Bagatellen von Beethoven. Op. 126. Schott in Mainz.	v. d. O..r.	52	417.
80. Sonate v. Kalkbrenner. Op. 36. Probst in Leipzig.	—	52	418.
81. Sonatinen v. Marschner. Op. 33. Hofmeister in Leipzig.	v. d. O..r.	52	419.
82. Fantasie von Kalkbrenner. Opus 76. Schlesinger in Berl.	v. d. O..r.	52	419.

V. Ausführlichere Beurtheilungen.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Rossini's Othello.	i.	1 2	4. 18.
2. Rossini u. seine diebische Elster.	Marx.	3 4 5	22. 29. 36.

Digitized by Google

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
3. Webers Preciosa.	Marx.	5	37.
4. Sachinis Oedip.	K.	6	45.
5. Händels und Winters Alexanderfest.	Marx.	9	67.
		10	75.
6. Singethee u. Liedertafel vom Frhrn von Lichtenstein.	K	13	101.
7. Die Rosenmädchen von Henning.	—	14	110.
8. Beethovens B-dur Symphonie.	Rellstab.	20	163.
		21	169.
9. Alcidor von Spontini.	A. B. Marx.	22	177.
		23	187.
		24	194.
		25	198.
		26	207.
		27	214.
10. Herolds Zauberglöckchen.	* * *	25	201.
11. Umlaufs schöne Schusterin.	b.	32	260.
12. Roch. Pumpernickel.	K.	33	262.
13. Gretry u. sein Blaubart.	M.	37	291.
14. Der Tausch v. Herold.	—	42	339.
15. Wien. Zauberpossen.	—	42	340.
		43	347.
16. Mozarts Requiem u. dessen Aechtheit.	C. F. Ebers.	46	370.
	A. B. Marx.	46	371.
		47	378.
		48	389.
17. Schneiders verlornes Paradies.	J. P. S.	47	375.
		48	386.
		50	400.
18. Holteis Kalkbrenner.	M.	47	377.
19. Beethovens Ouvertüre zu Koriolan.	Marx.	49	396.

VI. Allgemeinere Korrespondenzen.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
1. Aus Berlin.	—	1	6.
— —	—	2	16.
— —	L. Rellstab. Marx.	4	31.
— —	—	8	60.
— —	Urban.	9	68.
— —	A—Z.	12	95.
— —	—	13	100.
— —	Kurz.	13	103.
— —	—	14	111.
— —	M.	15	117.
— —	-r-m-s.	15	117.
— —	S. K.	16	125.
Aus Berlin.	D—n	16	127.
— —	D—n.	17	135.
— —	† † †	17	130.
— —	C. K—s.	18	138.
— —	Marx.	18	143.
— —	Marx.	18	144.
— —	G.	21	168.
— —	M.	31	252.
— —	b.	32	259.
— —	C. F. Ebers.	33	264.
— —	—	37	296.
— —	—	38	308.
— —	—	39	311.
— —	b.	41	328.
— —	M.	41	328.
— —	—	41	330.
— —	—	42	338.
— —	D..n.	45	363.
— —	Marx.	45	364.
— —	—	48	387.
— —	Marx.	49	395.
— —	Auch einer von den drei Pinto's.	49	397.
— —	Greulich.	49	397.
— —	M.	50	403.
— —	Marx.	52	420.
2. Aus Paris.	—	1	7.
— —	—	3	23.
— —	—	4	31.
— —	—	5	39.
— —	—	6	48.
— —	—	11	85.
— —	—	12	95.
— —	—	13	101.
— —	—	13	103.
— —	—	22	178.
— —	—	26	211.
— —	—	27	216.
— —	—	34	271.
— —	—	36	290.
— —	—	51	413.
3. Aus Dresden.	—	5	39.
— —	—	6	47.
— —	—	11	83.
— —	—	11	85.
— —	—	18	139.
— —	† † †	22	179.
— —	—	23	188.
— —	* * *	31	251.
— —	X. * *	37	298.
— —	† † †	46	369.
— —	—	47	374.
4. Aus Weimar.	—	7	54.
— —	—	8	61.
— —	—	9	69.
— —	—	28	226.
— —	—	30	245.
5. Aus Halle.	Ch. W.....	7	56.
6. Aus Hamburg.	S.	7	56.
— —	—	11	85.

Digitized by Google

Ort.	Beurtheiler.	No.	Seite.
Aus Hamburg.	F. F.	16	125.
7. Aus Darmstadt.	—	8	64.
— —	—	9	70.
— —	—	39	312.
8. Aus Naumburg.	Jex.	16	123.
9. Aus Prag.	Rellstab.	16	128.
— —	—	17	133.
10. Aus Wien.	Rellstab.	18	141.
— —	Ders.	19	153.
— —	Ders.	20	161.
— —	Ders.	21	169.
— —	X. Y. Z.	34	274.
— —	Ders.	35	277.
— —	—	50	404.
— —	—	51	410.
11. Aus Kassel.	—	19	154.
12. Aus London.	—	29	134.
13. Aus Danzig.	—	31	250.
— —	—	49	307.
14. AusNeubrandenburg.	—	51	410.
15. Aus Ungarn.	—	51	414.
16. Aus Preſsburg.	—	35	278.
— —	—	52	420.
17. Aus Pesth.	—	35	279.
— —	—	36	291.
— —	—	51	414.
18. Aus Ofen.	—	52	420.
19. Aus Brünn.	—	38	308.
20. Aus Linz.	—	38	308.
21. Aus Greiſswalde.	H.	40	322.
22. Aus Leipzig.	—	47	373.
— —	—	48	385.

VII. Vermischtes (nur das Erheblichere.)

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Ueber einen Händelschen Chor z. Messias.	—	4	32.
2. Biographische Notizen von Logier.	—	9	72.
		10	80.
		11	87.
3. Nekrolog v. Lauska.	—	19	155.
		20	163.
		21	171.
		22	180.
4. An die Cäcilia.	Justus Amadeus Lecerf.	20	164.
5. Den Zeitgenossen groſser Künstler — Beethoven's.	Rellstab.	21	165.
6. Ueber den vierjährigen Musiker Eckardt.	Greulich.	27	217.
7. Salzburg — Mozarts Geburts - und Mich. Haidns Ruheort.	Rellstab.	27	219.
8. Ein Anti-Aesthetiker	—	33	267.

VIII. Musikbeilagen.

1. Chor von Händel zum Messias zu No. 4.
2. Chorsatz von Palästrina in No. 19.
3. Pastorella von Sebastian Bach zu No. 35.

XI. Intelligenzblätter.

Zu No. 1. 12. 17. 25. 29. — 42. 45. 49. 51.

Digitized by Google

Digitized by Google

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 5. Januar — Nro. 1. — 1825.

Der Geist der Töne.

Hört ihr ihn lispeln,
Den Wiesenquell?
Hört ihn, er schmeichelt
Duftigen Blumen,
Seinen Gespielen!
Saget mir wieder
Was ihr erlauschet
Von seines Sanges
Freundlichem Inhalt!
Wohl schien des Klanges
Sinn uns verständlich;
Doch nur zerrissen
War seine Rede,
Selbstvergessen.
Jetzt das Wort —
Ha! der Wind zerbrach's,
Führet es fort.
Hat er sich es denn gewonnen?
Buhlend mit den Blütenästen
Flüstert er.
Wieder schon vergessen hat er
Süſses Tändeln,
Dringet weiter —
Hier im Walde zieht er brausend
Durch die Eichenwipfel hin.
Feindliche Gewalten regt er
An dem Himmel auf,
Blitze zucken durch das Dunkel
Und der Donner rollt,
Nicht verworren
Nicht im Stammeln
Läſst er hören
Seine Mahnung:
Ernst durchbebet
Uns sein Wort.
Jetzt der Strahl
Zischend dort die Eiche trifft er,
In der Wurzel bebt sie,
Flammt empor —
Prasselnd leckt die Feuerzunge
Um die Krone;
Und der Donner grollet weiter,
Unbekümmert,
Ohne Absicht,
Höhern Willens
Blindes Werkzeug. —
Alles schweiget.
Durch die Zweige
Lauscht der Mond.
Welche Klage dort erwachet?
Welche Sehnsucht,
Welch Verlangen,
Wohnt in diesem Ton! —
Ja es ist des Waldes Liebling;
Horch der Nachtigall!
Dort die Lohe
Traf ihr Bettchen,
Und verlassen muſs sie
Ihre Kleinen.
Ach! Die Arme,
Wie zerreiſset
Der Verlust ihr junges Herz!
Doch wie trunken athmet
Liebes-Girren
Nun die kleine Brust?
Das sind keine Trauertöne —
Jetzt! Ha! keck und freudig schallet
Ihr Gesang! Nun stockt sie;
Zu dem Bache hüpft sie nieder,
An dem Ufer sucht sie Würmchen;
Eins im Schnabel
Eilt sie wieder auf den Zweig,

Digitized by Google

Und von neuem tönet
Klagend ihr Gesang.
Kennt ihr auch den Quell der Klage? —
Daſs ihr ewig dunkel bleibe
Ihres Lebens Gang.
Dumpf befangen nur dem Triebe
Muſs sie folgen;
Gönnt der Schöpfer ihr den Flügel,
Doch in sie legt er die Zügel
Ihres eigenen Gelüstens
Widerstand ihm nimmer
Kann sie leisten. —
In den Augen heiſse Zähren
Horcht dem Nachtigallen-Sang
Dort am Bach ein junges Paar.
Ach! wer kennt wie sie der Trennung
Bittern Schmerz!
Kaum ein Lenz ist hingegangen,
Daſs sie glühendes Verlangen
Zog einander an das Herz,
Doch des Vaterlandes Rufen
Reiſst ihn von des Altars Stufen
In den Krieges-Reigen fort.
Ach, Wie sie sich heiſs umschlingen!
Wie sich halten!
Ja! Der Busen droht zu springen.
Wird sie je ihn wiedersehen?
Wird er je sie noch umarmen?
Kann sich ihrer nichts erbarmen?
Nichts erbarmen! —
Ha, nicht dessen sie bedürfen. —
In den jungen Herzen waltet
Geistig Leben;
Ueber eigene Begierde
Geht ihr gotterfülltes Streben,
Jetzt im Auge heilig Feuer
Lodert ihnen;
Ueber Trennung hoch erhaben
Ist die Liebe, und unsterblich
Ihre Abkunft!
Auf! Unsterbliches erringen
Soll der Jüngling,
Kann die Jungfrau noch verzweifeln? —
Und jetzt ist die Schlacht geschlagen,
Siegesfrohe Schaaren stürzen
Auf die Knie, gerettet wissen
Sie den Gott in ihrem Busen
Von der fremden Knechtschaft Fessel,
Ihres Lebens Zweck gerettet
Und ihr Innerstes erbebet.
Aufgehoben ist die Schranke
Zwischen Geist und Leib, es strömet
Aus dem Busen göttlich Wesen;
Und gen Himmel steigt der Päan.

Fragst du noch, woher die Klänge?
Welche Regel hier gebeut?
Was im Quell, im Sturm, im Donner,
Was in Nachtigallenbrust,
Was im Menschenherzen lebet,
Das allein läſst sie ertönen.

. . . e.

II.

Recensionen.

Concerto pour le Pianoforte, avec accompagnement d'Orchestre, composé par Charles Arnold. Oeuv. 16. Berlin chez C. H. G. Christiani. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.

Der Komponist ist durch mehre geschätzte Arbeiten für das Fortepiano, wie auch durch seine Virtuosität auf diesem Instrumente bereits als ein wackerer Musiker bekannt, an den man schon einige Anfoderungen machen darf. In dem vorliegenden Werke werden die meisten Ansprüche, die man an ein Konzertstück machen kann, auf eine genügende Weise befriedigt; allein es bleibt doch noch manches zu wünschen übrig, selbst wenn man es nur aus dem Gesichtspunkte betrachtet, daſs es einem Virtuosen Gelegenheit geben solle, seine Fertigkeit auf dem Instrumente vor einem groſsen Publikum glänzend zu entwickeln. Da es unsere Freude ist, das Schätzbare des Werkes hervorzuheben, so wollen wir uns diese aufsparen und zuerst das wenige beseitigen, was uns theils verfehlt, theils ganz zu fehlen scheint. Im Allgemeinen bemerken wir demnach zuförderst, daſs uns in beiden Sätzen (das Adagio ist nur Introduktion) die beständig wiederkehrenden Triolenpassagen etwas ermüden. Der dreitheilige Rythmus in dieser Schnelligkeit als Divisor des langsameren zwei- oder viertheiligen, aus dem der Takt besteht, bringt die Passagen, wie geübt sie auch ge-

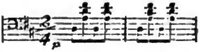
Digitized by Google

spielt werden mögen, aus dem schönen Fluſs, der sie dem Ohre sonst so angenehm macht, gar zu leicht in eine gewisse Pulsirung, bei der wir die Haupttakttheile zu scharf durchhören, so daſs es einem fein organisirten Ohre zuletzt sehr lästig wird, alle Achtel eines Vierteltaktes markirt zu hören. Selten angewendet giebt diese Durchkreuzung drei- und viertheiliger Rythmen eine Leben erregende Abwechselung, die aber bei zu anhaltender Fortdauer in sich selbst stirbt. Es wäre daher zu wünschen, Herr Arnold hätte sich in dieser Hinsicht etwas mehr beschränkt.

Die zweite Bemerkung, die wir machen müssen, ist eine, die sich leider fast bei allen modernen Klavierkonzerten wiederholen lieſse, nämlich: daſs es durchaus an einer melodischen Behandlung des Instrumentes fehlt. Wir bekommen im Fortgange dieses Konzerts kaum dreimal einen melodischen Eingang des Solos zu hören, der überdies augenblicklich in Verzierungen aus den schnellsten Noten so eingewickelt wird, daſs er darin zu ersticken scheint. Es ist wahr, Herr Arnold hat die Form fast aller neuern Klavierkonzerte für sich und hat derselben, wie wir aus mehren Andeutungen dieses Konzertes schlieſsen müssen, vielleicht sogar mit einigem Widerstreben gehuldigt; allein wenn dies auch den Fehler mildert, so hebt es ihn doch nicht auf. Man wende nicht ein, daſs das Fortepiano der Melodie nicht fähig sei. Es fodert nur eine eigene Behandlung derselben, die Mozart und Beethoven wol kennen und die Klementi, Dussek und von den neuern Field, mit noch mehrer Benutzung der mechanischen Vortheile des Instruments mit gröſster Wirksamkeit angewendet haben. Warum versagt sich ein Virtuos, wie Herr Arnold, die Gelegenheit, seine höhere Beherrschung des Instruments in schönem und gebundenem Spiel ebenfalls zu beweisen, noch dazu, da es sogar eine sehr blendende Rückwirkung auf das Passagenspiel hat, wenn dieses durch Melodie dauernder und öfter unterbrochen wird, als es im vorliegenden Stücke geschieht. Aus eben diesen Gründen können wir dem Komponisten auch den Vorwurf nicht ersparen, daſs er ein Adagio hätte schreiben sollen und dafür lieber den ersten Satz um ein Solo verkürzen, da er an zwei einleitenden und zwei Hauptsolo's wohl genügend sein Spiel entwickeln konnte und überdies einen bessern Bau des ersten Allegro gewonnen hätte. So weit unsere mit dem Wunsche ausgesprochenen, tadelnden Bemerkungen, daſs der geschätzte Verfasser uns zutrauen möge, daſs wir sie nach reiflicher Erwägung und wirklichem lebendigen Hören des Konzertes und noch dazu mit der Empfindung ausgesprochen, daſs demungeachtet die Arbeit zu den bessern gezählt werden muſs, die wir in diesem Fache besitzen. Mit wahrer Freude gehn wir nun zu dem über, was uns lobenswerth daran erscheinet. Zuerst wiederum die allgemeine Bemerkung, daſs nicht nur Kenntniſs des Instruments, sondern eine eben so gründliche Verständniſs des Orchesters und der harmonischen Kunst sich aus dem Werke selbst beweisen. So schwierig die Passagen sind, so liegen sie doch fast alle bequem in der Hand und klingen, mit Präzision ausgeführt, äuſserst brillant. Dahin gehören z. B. mehre Laufer, die nicht durchgängig doppelstimmig sind, sondern die Verdoppelung nur auf den guten Takttheilen erhalten, während die schlechten als durchgehende Noten behandelt sind. Auſserdem, daſs es unmöglich wäre, einen Laufer in diesem Tempo doppelstimmig auszuführen, gewinnt die Passage auch an Klarheit, weil zu schnell aufeinander folgende Harmonien immer ein verwirrendes Tongesumme mit sich führen. Man sehe die Passagen Pag. 8. System 3. 4. — Pag. 12. Syst. 2. 3. — Pag. 28. Syst. 4. seq. und noch mehre andere. Der einzige Nachtheil bleibt dabei nicht aus, daſs der Rythmus bei den Triolen auf eben gerügte Art dadurch noch viel schärfer accentuirt wird. — Die linke Hand muſs eine bedeutende Uebung, sowol in Sprüngen als Passagen haben, um die ihr hier gestellte Aufgabe auszuführen. Ferner ist es sehr zu loben, daſs Herr Arnold das zu rasche Stakkato, an dem einige neuere Modeautoren sich nicht satt komponiren können, als der Natur des Instruments zuwider, ganz verbannt hat. Nur einige Sprünge möchte man nicht loben, da sie der Hand eine unbequeme Lage abfodern; besonders meine ich damit

Digitized by Google

den Anfang des so pikanten Rondeaus in der linken Hand.



Das Fis ist sehr unbequem zu greifen und die Ueberwindung dieser Schwierigkeit bringt keinen gröſsern Effekt hervor, ist also zwecklos. In D-moll oder C-dur würde es zwar eben so hüpfend klingen, aber um vieles leichter sein. Freilich ist hier tadeln leichter als besser machen, denn es lieſse sich kaum eine so wirksame Lage des Akkordes auffinden, die nicht eben so schwer oder schwieriger auszuführen wäre. So mag man denn einige Zeit daran üben.

Jetzt zur Orchesterbehandlung. Die Tuttis sind in ruhigem, würdigen Stil geschrieben, und verbinden sich sehr gut mit einander. Herr Arnold zeigt im Eingangstutti, daſs es ihm nicht an der Gabe fehle, eine schöne Melodie zu führen; auch leichte kontrapunktische Figuren entwickeln sich ungezwungen. Die ausgeführten Sätze des ersten Tutti kehren, wie es sich ziemt, nachher als Zwischensätze in konzentrirter Form wieder. Wie schon oben angedeutet, hätte das erste Allegro wohl an Rundung der Gestalt gewonnen, wenn es nur zwei Hauptsolos hätte, zwischen denen das Tutti in der Dominante wohl zweckmäſsiger zurückgekehrt wäre, als es hier in der nachherigen Ausweichung nach H-moll geschieht. Die einleitenden Soli wären dann durch Mittelsätze des Tutti an einander gereiht worden, deren Figuren nach Mozartscher Weise als Akkompagnement weiter ausgesponnen das Ganze sehr belebt haben würden. Doch auch in dieser Form fehlt es dem Ganzen nicht an Bildung und Scheidung und das Interesse erhält sich noch bis zum Ausgange. Freilich der gewonnene Raum für ein Adagio — doch das habe ich ja schon berührt.

Ich übergehe die Introduktion zum Rondeau, um desto schneller zu diesem selbst zu kommen, weil ich es für den gelungensten Theil des Konzerts halte. Es hat einen so leichten pikanten Karakter, ist so brillant für das Instrument und mit so lebhafter Schattirung für das Orchester gesetzt, daſs es ein sehr unterhaltendes Ganze bildet. Nur verweilen die Passagen bisweilen wol etwas lange in den höchsten Oktaven des Instruments, welches zwar sehr brillant klingt und, wie man zu sagen pflegt, weit auswirft, aber doch, erstens ermüdet, zweitens wenig Nüancirungen im Forte und Piano gestattet (weil diese grellen Töne immer in einer gewissen Mittelstärke gebraucht werden müssen, wenn sie nicht zu stark angeschlagen nach Holz, oder zu schwach, undeutlich klingen sollen) und drittens das in einander Geschliffene und Verschmolzene der Passagen — wegen der zu kurz erzitternden Saiten verloren geht. Einige Federstriche könnten diesem Uebelstande leicht abhelfen und so das Rondeau von seiner kleinen Schwäche ganz reinigen; es möchte dann vielleicht, wie manche seiner Gattung, ein sehr beliebtes Konzertstück werden. —

Schlieſslich wünschen wir, daſs Herr Arnold uns bald mit einer neuen Komposition in seinem Fache beschenken möge; denn obgleich es an der Quantität nicht gebricht, so ist doch in der Qualität noch viel zu thun übrig, um den bessern Geschmack für Virtuosität, der zu der Zeit herrschte, als man noch Beethovens und Mozarts treffliche Leistungen gern öffentlich hörte, wieder herzustellen. **R.**

III.

Korrespondenz.

Ueber Rossini's Othello und die Aufführung dieser tragischen Oper als musikalisches Lustspiel auf der Opernbühne zu Berlin, den 17. Dezember 1824.

I. Die Tragödie.

Wenn wir dem Dichter mit einer historischen Erinnerung und einer einzigen Kombination zu Hülfe kommen, so müssen wir, tief erschüttert durch die Wirkungen der Tragödie, gestehen, daſs diese in Idee, Anlage und Ausführung (von der Wortdichtung reden wir nicht) ein Meisterstück ist. Ja, wenn in den ersten beiden Beziehungen aller Ruhm Shakespeare allein gebührt, da das Operndrama auf den Pfei-

Digitized by Google

lern seines groſsen Trauerspieles ruht, so ist dieser hohe Genius, wir dürfen es bekennen, in der Ausführung übertroffen. Shakespeares Othello ist im Gedächtnisse aller Gebildeten, und indem wir unseren Lesern die Parallele zu ziehen überlassen, beschränken wir uns auf die Operntragödie, und schicken aus Shakespeare nur die oben erwähnte geschichtliche Erinnerung voran.

Othello — aus vornehmem afrikanischem Geschlechte, mit einer Bildung, wie sie in der brennenden Zone gedeiht, von gutem, biederm Herzen, aber stolz und heiſsen Bluts, in Liebe wahr und innig, aber glühend, im Kampfe feurig, muthig, zum Zorne erregt ein grimmer Löwe — Othello kömmt, durch feindliches Geschick vertrieben, nach Venedig, rettet den, durch Feinde bedrängten Staat, erndtet Ehre, Ruhm und Auszeichnung, erwirbt trotz seiner schwarzen Farbe, die Liebe der frommen, reizenden Desdemona, erregt Neider und Hasser. Unter ihnen sind der eigne Kriegsfreund Jago, Roderigo, des Dogen Sohn und Desdemonens verschmähter Freier und selbst ihr Vater, der Senator Brabantio. Des Vaters Seegen ist nie zu hoffen, und ein geheimes Eheband umschlingt bald die beiden Liebenden. — Venedig geräth in neue Drangsale, Othello schlägt abermals den Feind auf's Haupt und gewinnt dem Staate die Insel Zypern wieder. Volk und Senat begrüſsen jubelnd ihren Retter, der Doge nennt den Fremdling „Sohn der Republik," und zu dem geliebten Weibe hat Othello jetzt ein neues Vaterland gefunden. Er ist versöhnt mit seinem Schicksal; zum vollen Glücke fehlt nur noch Brabantio's Segen, den er jetzt zu erstreben hofft. Doch sein entschiedenes Glück verbindet jetzt die Feinde zu seinem Sturze, und das Schicksal begünstigt ihre Plane. Rodrigo, von Furcht gefoltert, daſs Othello jetzt mit besserem Erfolge bei Brabantio werben werde, erneuert seine Anträge, und der längst gewonnene Vater stellt ihn der Tochter mit entschiedenem Ernste als ihren Gatten vor, und erheischt ihren Liebesgruſs. Desdemonens Brust schwillt in der verzweiflungsvollen Lage, Vater und Freier stürmen in sie, und schon schlingt Rodrigo, Erklärung flehend, den Arm um die Zitternde: da tritt Othello ein. Des Vaters Erklärung, Rodrigo's liebetrunkner Blick, Desdemonens Unruhe, für Othello sichere Zeugen des Verraths, entflammen ihn zur Wuth. Doch selbst im Zorne stolz, wirft er verachtungsvolle Blicke auf Rodrigo und offenbart die heimliche Verbindung. Desdemona sinkt, Vergebung flehend, vor ihrem Vater nieder, er aber flucht der Tochter und verstöſst den Eidam. — —

Noch hat der Liebe Sonnenlicht, der warme Hauch von Desdemonens kindlichem Flehen und des Vaterfluches gräſslicher Donner die Nebelwolken nicht zerstreut, die bange Ahnung von der Gattin Untreue um Othello's Haupt gesammelt, noch ist er Gedanken, Vorsatzschwanger: der Feinde Höllentrug erst bringt die Frucht des Grübelns zur Geburt.

Als den Mohren und Rodrigo'n noch der Krieg fern von Venedig auf den Meereswogen hielt, vertraute Desdemona dem Papiere einst zärtliche Sehnsuchtsworte und Treueschwüre an den Gemahl, und legte als Liebeszeichen eine Locke bei. Noch nannte keine Aufschrift den Geliebten, als ihr Vater sie überraschte, das Herz seiner Tochter dem Minnen des von ihm begünstigten Rodrigo geneigt, den Brief an ihn gerichtet wähnte und ihn zur Bestellung an sich nahm. (Hier ist die obenerwähnte Lücke. Man muſs ergänzen, daſs Brabantio das Schreiben dem etwa zufällig mit Botschaft vom Heere in Venedig anwesenden Jago anvertraute, und daſs dieser um Othello's und Desdemonens Liebe — nicht um ihre Ehe — wissende Shakespearsche Erzschuft dasselbe, gleichviel zu vorbedachtem oder noch nicht klarem Zwecke, zurückbehielt.)

Auf diesen Brief ist das Bubenstück von Rodrigo und Jago berechnet. Letzterer tritt den grübelnden Othello an, läſst ihn Theilnahme blicken und ermuthigt ihn zur männlichen Fassung. „Des Lorbeers Schimmer," so sagt er, „wirft Deine Feinde tief in den Staub, läſst jede Beschimpfung leicht Dich vergeſsen."

Des Freundes düsterscheuer Blick, der bange Ton, die unterbrochne Rede, das gräſsliche Wort „Beschimpfung," das schweigende zweideutige Verweigern näherer Erörterung, sie regen alle Gluten in dem Mohren auf, der Zweifel reiſst

Digitized by Google

zur furchtbaren Gewiſsheit. Die letzte Regung eines glücklichen Argwohns gegen Jago verscheucht der nun von ihm zur Rechtfertigung ans Licht gebrachte Brief. Ach, es sind ja Desdemonens wohl gekannte Züge, eine Locke von dem Haar, das er so oft im süſsen Minnespiel geküſst! — Sein Weib ist untreu! —

Othello's ganzes Leben ist nur Liebe, Stolz und Ehre, jetzt hat die Liebe ihn betrogen, er ist verschmäht, entehrt. Der buhlerischen Gattin Urtheil ist gefällt: es giebt nur Einen Schluſs, der ist untrüglich. Der Eifersucht unbändiger Schmerz, er muſs gemildert, die Rache des erniedrigten Stolzes muſs gesättigt, die Schande der Entehrung muſs getilgt sein. Desdemona sterbe, sterbe von der eignen Hand des Gatten, den sie selbst in seinem ganzen Sein vernichtet hat.

Tiefe Nacht beherrscht Venedig, furchtbar rollt der Donner, Stürme wüthen, der Blitze Strahl durchzuckt die schwarze Finsterniſs, da tritt immitten dieser Schrecken der empörten Natur an das einsame Lager des durch düstere Träume gepeinigten unglücklichen Weibes, der Mohr. In der Linken lodert die Fackel, die Rechte schwingt den blitzenden Dolch.

„Vollführe den Meisterstoſs, Schwarzer! Wehe, du zitterst? Armseliger! Sie ist schön, der Fackel goldner Schein erhöht die Reize, das Herz fliegt dir! Ermanne dich, Feiger, es ist die heuchlerische Buhlerin, die dich für deine übermäſsige Liebe betrog, verlachte, entehrte. Auf tilge die Schmach, auf, auf, ein einziger Stoſs! Du zögerst? Vorwärts, eile, eh' sie die Augen öffnet, fürchte der glänzenden Lichter tückische Verlockung. Wie, elender Schwächling, Dein Arm sinkt?! Sie ist zu schön, dieſs sind die Züge der Tugend, so schlummert die Unschuld — o alles ist arge, höllische Verläumdung, der Brief, die Locke, es hat nichts auf sich. Wehe, welche unnatürliche Täuschung! Verworfene Liebe, wo ist Dein Haſs, wo Dein Hohn, Deine Rache, o Stolz? Ihr wollt mich foppen, höllische Mächte! Umsonst, umsonst! O Schande, Schande! stirb, Verruchte! (er schwingt den Dolch) Wehe, die Muskeln versagen den Dienst, Verfluchtes Blendwerk der Hölle! Behexte Fackel, verlösche! (er verlöscht die Fackel am Boden, dann rasch auf Desdemona stürzend und ihr den Dolch in die Brust stoſsend) Stirb! (tiefaufathmend) Ah! (Geräusch von Auſsen an der Thür, viele Stimmen. Othello zieht den Vorhang vor das Bett und öffnet. Der Doge, Brabantio, Rodrigo, Senatoren und Volk treten ein. Jago hat das Bubenstück bekannt.)

Brabantio. Sie ist Dein!

(Freudejauchzen — Othello steht vernichtet. Plötzlich ermannt er sich, und reiſst den Bettvorhang auf.)

Brabantio. Gott!

Othello. Ja, sie ist mein.

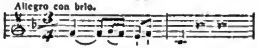
(er ersticht sich und sinkt auf sie.)

Alle. Ha!

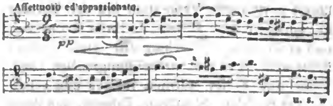
(Schluſs folgt.)

Berlin, den 15. Dezember 1824.

Heute haben die mit Recht beliebten Quartettversammlungen unseres thätigen Konzertmeisters, Herrn Möser wieder begonnen. Wir hörten ein Quatuor von Mozart, eines von Beethoven — aus F-dur —

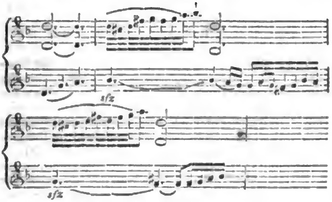


und das Quintuor aus Es-moll, von Hummel, dessen Pianofortepartie von Herrn Moscheles meisterhaft ausgeführt wurde. In dieser Komposition zeigten sich besonders im ersten Allegro einige groſse Züge; den Preis aber muſs Ref. dem Quatuor von Beethoven, und in diesem wiederum dem Adagio zuerkennen, wegen seines sprechenden, wahr und unwiderstehlich jedes empfängliche Gemüth ergreifenden Karakters. Einer solchen Bestimmtheit des Ausdrucks ist die Tonkunst ohne Hülfe der Poesie früher nicht mächtig gewesen. Wie das innige Flehen Büſsender zum Himmel, so dringt der Hauptgedanke



empor und sinkt dann später, wie verzagende

Bitte wieder zurück. Schmeichelnde Hoffnung wird durch Gewissensbisse,



und, so muſs es bei andern Sätzen jedem erscheinen, durch bittre Thränen und Geiſselschläge gestraft. O was lieſse sich über dies eine Adagio sagen! — Ich behalte mir vor, künftig weiter über die Quartette zu berichten.

Paris den 2. September 1824.

Ein genauer Bericht über den Zustand der Musik in unserer Hauptstadt wird Ihnen vielleicht um so willkommener sein, da Paris Vorbild des übrigen Landes ist. Es ist nur zu bedauern, daſs Ihre Einladung zu Korrespondenzen für die Berliner musikalische Zeitung in einem Zeitpunkte eingegangen ist, der es mir fast unmöglich macht, Ihre Neugierde sogleich zu befriedigen, da wegen Krankheit und Tod des Königs alle Vergnügungsörter 14 Tage geschlossen waren, und ich daher meinen Vorsatz, die drei jüngsten Neuigkeiten des Theaters Feydeau (Königliches Theater der komischen Oper) wiederzusehen, um Ihnen meine Ansichten und Meinungen als Sachkundiger mitzutheilen, aufgeben muſste.

Ich kann also nur über die komische Oper berichten, welche wahrlich die einzige ist, wo man, wenn auch nicht die Fortschritte, doch den Gang der dramatischen Musik in Frankreich bemerken kann. Nur hier kann man sich einen Begriff von der französischen Gesangmethode machen.

Die groſse Oper (königliche Akademie der Musik) ungeachtet des prunkenden hochtrabenden Titels, des vortrefflichen zahlreichen Orchesters, wirkt durchaus nichts für die musikalische Kunst. Man giebt hier nur zwei neue Stücke des Jahres und unter zwanzigen verdiente höchstens eins auf dem Repertoir zu bleiben. Nun besitzt zwar dieses groſse Theater die glänzendste ausgewählteste Tänzerschaar; davon läſst sich aber wenig Interessantes sagen und ich behalte mir nur vor, bei nächster Gelegenheit von den lächerlichen, unglaublichen Miſsbräuchen, Irrthümern und Fehlern zu erzählen, die diese Anstalt zu einem Gegenstande des Spottes, selbst bei den leicht zu befriedigenden Franzosen machen.

Es besteht noch auf der andern Seite der Seine, in dem Studenten- und Gelehrten-Viertel ein Theater, das Odéon, das ein tüchtiges Orchester besitzt. Allein es hat nur die Freiheit, einige Uebertragungen fremder Opern, und solche französische Stücke aufzuführen, deren Verfasser bereits zehn Jahre verstorben sind. Wie Sie sehen, bin ich also hinsichtlich der dramatischen Musik auf das Feydeau beschränkt und so kehre ich auf meine Fuſstapfen zurück. Gestern war der Tag der Wiedereröffnung des Theaters, wo ich eine der letzten Arbeiten, eine Oper des jungen Herold, eines Zöglings der königlichen Schule und Expensionnair der französischen Schule in Rom, den König René sah. Eine solche Schöpfung verdiente wahrlich nicht so viel Zeitaufwand und lohnte nicht die Reise nach Rom. Es würde mich in Verlegenheit setzen, wenn ich sagen sollte, was er aus diesem Werke gemacht hat, aber ich will Ihnen wenigstens eine kurze Uebersicht des Stückes geben und Ihnen dann zeigen, was er daraus hätte machen können.

König René, den Stürmen des Schicksals Preis gegeben, von der Glücksgöttin verlassen, sucht in der Provinz, in den Handlungen der Wohlthätigkeit und Güte, und in den Armen der Kunst seine traurige Lage zu vergessen; demungeachtet wird er von einem bösgesinnten Seneschall zuweilen zu ungerechten Handlungen verleitet, zu denen auch die Verbannung des jungen Orney de Lenoncourt gehört, die der Seneschall, die Mitbewerbung bei der jungen Isaura, Tochter Sir Wilhelms, fürchtend, bewirkt hatte. Orney, der den Gedanken von der, die er über Alles liebte, und die ihn wieder liebte, ungerechterweise getrennt zu sein, nicht ertragen konnte, bricht den Bann und kehrt heimlich mit dem Vorsatze, dem König seinen Irrthum zu benehmen, und seine Geliebte wiederzusehen, nach der Provinz zurück. Er giebt sich einem jungen Fischermädchen die in der Nähe der Burg Sir Wilhelms, und dem königlichen Lustschloſs wohnt, zu erkennen, und erhält von ihr das Versprechen, ihm zu dienen. Sie findet in der That Mittel, die Wachsamkeit des Seneschalls zu hintergehen, läſst Orney seine Geliebten treffen, und stellt ihn dem Könige, den sie für einen Hofmann hält, vor, der die Unschuld des jungen Lenoncourt erkennend, denselben mit seiner Geliebten vereinigt, und den Seneschall seiner Würde entsetzt.

Die Intrigue dieser kleinen Komödie ist weder so fein gesponnen, noch so interessant, als die Franzosen, die sich auf diese Art Stücke sehr gut verstehen, es mit Recht fodern können, aber sie ist geistreich geschrieben, und einzelne Scenen sind recht angenehm behandelt.

Es ist verdrüſslich, daſs so selten passende Operngedichte geliefert werden, und daſs oft so wenig gethan wird, wo so viel hätte können geleistet werden. Der erste Akt wird zum Beispiel mit einer Scene zwischen dem Fischer und seiner Tochter eröffnet, darauf hört man die Töchter Sir Wilhelms in der Burg singen, welche von einem Chor Fischer, die den Greis zum Fischfang führen, unterbrochen werden. Sie

Digitized by Google

glauben wol, daſs man diese herrliche Situation benutzt hat? daſs man drei metallreiche weibliche Stimmen und einen vortreſſlichen Baſs zu einem Quartett angewendet hat, wo jede Stimme den Gegensatz zu der Melodie des Nachbars bildend, ihre eigenen Gefühle und Leidenschaften ausdrückt, dessen Geist und Klang durch die Chormasse gehoben, einen befriedigenden Eindruck machen muſs. Da irren Sie sich sehr, jeder dieser Leute singt sein kleines, sehr kleines Stückchen. Man kann zufrieden sein, daſs die Romanze der beiden jungen Mädchen noch über den Anfang des Fischerchors hinausgeht, und dieser Kontrast ist fast der einzige günstige Moment im Stücke. Denselben Vorwurf könnte ich einem Trio für zwei Soprane und einen Tenor, welches im ersten Akt ist, machen. Dieses Stück scheint aus einem Duett und Solos zusammengesetzt zu sein, von denen das erstere so wässerig und kraftlos behandelt ist, daſs man eines der kleinen Notturno's zu hören glaubt, die in Paris in den meisten geselligen Zirkeln gesungen werden. Diese ganze Musik ist so armselig, so mager, bildet ein so zusammengeflicktes, unzusammenhängendes Ganze, daſs man gar nicht glauben kann, die Komposttion eines Mannes zu hören, von dem man sich so viel verspricht. Man muſs zwar zu seiner Rechtfertigkeit sagen, daſs kein fränzösischer Dichter ein Stück nach den Erfodernissen der Musik anzulegen versteht u. dem Komponisten daher manche aufkeimende Idee erstickt wird. Wenn der Dichter zwei, drei, vier witzige Kouplets, eines hinter dem andern, ohne Rythmus, ohne gleichmäſsiges Silbenmaaſs fertig hat, bildet er sich ein, eine Arie, ein Duett, Terzett oder Quartett, je nach der Zahl der Personen, die er hintereinander sprechen lassen, gemacht zu haben. Selbst wenn ein Musiker so viele Kenntnisse besäſse, den Dichtern den angemessenen Weg zu zeigen, so würde er umsonst seine Einsprüche thun; sie verständen ihn nicht, ja sie glaubten, daſs er den Sinn ihres Gedichts der Musik opfern wolle. Ich bin gewiſs, daſs dergleichen Scenen bei Bearbeitung des Königs René oft statt gefunden, da Herold, ein sehr geistreicher Mann, gewiſs oft über den wenigen Spielraum, den man ihm zu seiner musikalischen Thätigkeit lieſs, geseufzt hat. Im Ganzen sind diese Stücke so klein, daſs sie jeder Auseinandersetzung entschlüpfen, daher ich nur hinzufügen kann, daſs wenige Melodien mir gehörig angebracht scheinen, das Wenige aber recht anmuthig, ja bisweilen sogar glänzend ist. Die Instrumentation und besonders die Ouvertüre ist gut geschrieben und das Ganze hat einen leichten rossinischen Anstrich. Man muſs gestehen, daſs die französischen Musiker, wenn sie auch nichts kräftiges, erhabnes schreiben können, oder sich nicht die Mühe geben, es zu thun, doch im Allgemeinen einen reinen Stil haben, wenn auch ihre Werke darum nicht weniger langweilig sind.

In meinem nächsten Briefe werde ich von den beiden neuen Opern und von dem Zustand der Kirchenmusik sprechen.

IV.

A l l e r l e i.

B e k a n n t m a c h u n g e n.

1) Alle Musikverständigen und Freunde der Tonkunst, die nicht schon besonders zur Theilnahme an dieser Zeitung eingeladen sind, werden ergebenst um Beiträge gebeten. Jeder Beitrag, welche Ansichtweise und Meinungen ihm auch zum Grunde liegen, welchen Gegenstand er auch betreffe und welche Form ihm gegeben sei, ist willkommen, sobald er von Persönlichkeiten und dergleichen frei, und für die Tonkunst gehaltreich, seine Ausdehnung aber im Verhältnisse zur Wichtigkeit des Gegenstandes und zu dem Raume der Zeitung nicht zu groſs ist. Namentlich sind sachgemäſse Widerlegungen in der Zeitung erschienener Aufsätze so willkommen, wie jeder andre Beitrag — auch da, wo sie nicht ausdrücklich gewünscht werden.

2) Es ist unumstöſslicher Grundsatz, daſs kein Werk zur Beurtheilung gezogen wird, das nicht in einem Exemplare vom Verleger oder Autor dazu eingesendet worden ist. Dieses Exemplar erhält der jedesmalige Beurtheiler eigenthümlich; sollte aber ein Werk zur beurtheilenden Anzeige in diesen Blättern nicht geeignet sein, so wird es dem Einsender unversehrt zurückgegeben.

Dagegen können alle Autoren und Verleger überzeugt sein, daſs bei der Vertheilung und Beurtheilung der eingesandten Artikel und bei der Förderung der der Beurtheilungen zum Druck niemals eine persönliche Rücksicht für oder wider jemanden eintritt.

Hierbei wird wiederholt bekannt gemacht, daſs der Redaktion durch schriftlichen Vertrag vollkommne Unbeschränktheit in ihrem Verfahren zugesichert ist, daſs namentlich die Verlagshandlung sich jedes Einflusses auf die Redaktion begeben und daſs der Verleger, Herr Schlesinger, während des ganzen ersten Jahrganges der Zeitung niemals eine Abweichung von jener Bestimmung im Vertrage versucht hat. Daſs gegen seine Artikel eben so unparteiisch und rücksichtlos verfahren wird, wie gegen die aller andern Verleger, hat der erste Jahrgang der Zeitung mehrmals bewiesen.

3) Keine Korrespondenz kann zugelassen werden, deren Verfasser sich nicht der Redaktion bekannt macht. Dagegen wird von der Redaktion jedem auf Verlangen die strengste Anonimität zugesichert.

4) Widerlegungen der Mittheilungen andrer Blätter können nur dann in dieser Zeitung Aufnahme finden, wenn sie an und für sich vollkommen faſslich und überdem der Tendenz der Zeitung nach No. 1 entsprechend sind.

5) Da die Menge wichtigerer Gegenstände wächst, so fallen die monatlichen Uebersichten der hiesigen Musikaufführungen weg.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 12. Januar. — Nro. 2. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Welche Geltung kann die Beurtheilung ihrer Werke für Künstler haben?

Oft macht sich bei Künstlern ein eigner Widerspruch bemerklich: sie verlangen ihre Werke beurtheilt zu sehen und können sich, wenn ihr Wunsch in Erfüllung geht, selten einer widerstrebenden, fast widerwilligen Regung gegen den Ausspruch erwehren, sei er auch mehr billigend, als verwerfend ausgefallen. Dieser innere Widerspruch verräth, wo er sich findet, eine Unklarheit über den eigentlichen Gegenstand des Verlangens und hat oft zur Folge, daſs Künstler, die über ihre Werke gefällten Urtheile aus einem falschen Gesichtpunkte betrachtend, sich selbst den Gewinn aus ihnen abschneiden. Auch im Publikum hat sich aus einer unrichtigen Ansicht von der Geltung der Kunsturtheile und aus derBeobachtung der Aufnahme, die sie bei Künstlern finden, manches Vorurtheil über Urtheilende und Künstler eingeschlichen; die Mehrzahl, die so schnell wie möglich und ohne eigne Thätigkeit nur zu einem festen Satze über jeden Gegenstand und damit in Ruhe kommen will, ist sehr geneigt, ein Urtheil sofort als letzte unumstöſsliche Entscheidung anzunehmen, oder — wenn die Autorität des beurtheilten Künstlers die des Beurtheilers überwiegt — als unbefugte Anmaſsung zu verschmähen. Besonders aber ist man so sehr geneigt, das Verlangen des Künstlers nach öffentlicher Beurtheilung und die Scheu vor ihren Resultaten schlechthin als Ausgeburten der Eitelkeit anzusehen, daſs von hier aus manches Vorurtheil gegen Künstler erregt und befestigt worden ist.

Nun existirt so manches äuſserliche, an sich gar nicht verwerfliche Motiv, aus dem der Künstler Beurtheilung sich zu wünschen und zu scheuen hat (zum Beispiele Rücksicht auf äuſsere Lage und Vortheile); wir begegnen andrerseits so manchem, der durch eitles Streben jene Vorurtheile des Publikums zu bestätigen scheint, daſs es nicht auffallen kann, wenn sich die Prüfung der Sache im Publikum so häufig vom Wesentlichen zum Ausserwesentlichen verirrt hat, und daſs eine nähere Beleuchtung wol auf einige Aufmerksamkeit rechnen darf. Sie sei vor allem der am nächsten betheiligten Partei, den Künstlern, gewidmet. Wir versuchen uns aufzuklären, wie jene scheinbar widerstrebenden Neigungen im Künstler entstehen und wirken. Was uns hier gelingt, wird dann von selbst auch im gröſsern Publikum der Nicht-Künstler einige Beherzigung finden können: man hört ja so gern von dem kuriosen Wesen, dem Künstler! —

Wie hat man doch die Idee fassen können, derKünstler gehöre nicht demLeben an, schwebe — wie man es ausdrückt — in einer höhern, idealen Welt, von der unsern völlig abgezogen, völlig ihr fremd! Es ist hieran nur das Eine wahr, daſs er sich nicht an hundert Kleinigkeiten, an hundert nichtigen Rücksichten und eitlen Beschäftigungen zersplittern kann, womit die ihre Zeit ausfüllen, welche eines einigen ihnen genügenden Zweckes entbehren. Dies ist keine Eigenthümlichkeit des Künstlers allein, sondern jedes Menschen, der etwas Rechtes zu vollbringen vorhat. Es bestehen jene andern in der Zersplitterung, diese in der Konzentrirung, aber alle gehören dem Leben an und kaum einer so stark, wie der Künstler. Hat ein Künst

Digitized by Google

ler etwas erschaffen, das nicht der Idee und den Bestandtheilen nach dem Leben gehört hätte? Keine Idee ist so hoch, kein Fantasiebild so neu, daſs sie nicht aus dem vorausgegangenen Leben erzeugt, ihre Keime geschichtlich nachzuweisen wären. Und wenn dies unsere Meinung schon an jeder Bestrebung des Menschen überhaupt bestätigt, so fügen wir bei dem Künstler hinzu, daſs er in seinen Werken noch fester dem Leben verbunden ist, indem er nicht mit einem abgesonderten Vermögen, z. B. mit der Reflexion, wie der Philosoph, oder mit körperlicher Kraft, wie der Handwerker — nicht einen unverkörperten Begriff, wie jener, einen todten Körper hervorbringt, wie dieser — sondern aus seinem gesammten geistigen und sinnlichen Vermögen ein Lebendes in sich erzeugt, einen verkörperten Geist. So ist das wahre Kunstwerk eine Schöpfung, zu der alle Kräfte des Künstlers in ihrer ursprünglichen natürlichen Einheit gewirkt haben. Was dem Künstler vielleicht angeboren ist, was er aus dem Leben sich gewonnen und angeeignet hat; alles strömt in dem einen Momente der Kunstschöpfung (im Zustande der Begeisterung) zu einem neuen Geschöpfe zusammen und dringt, wie das Kind unter dem Herzen der Mutter, in die Welt hervorzutreten; wie ein Kind ist es dem Künstler das Eigenste und doch ein Fremdes, das für sich — nicht blos in der Idee des Künstlers — bestehen will, ja erst so wahrhaft besteht. Daher der unwiderstehliche Drang des Künstlers, zu schaffen — zu verwirklichen die Kunst-Ideen, die in ihm leben, daher die Liebe des Künstlers für seine Schöpfung, der Glaube an ihre Vollendung, bis er sich über die Periode ihres Entstehens zu einer höhern Stufe emporgehoben hat. Wenn schon jede Aeuſserung einer einzelnen Fähigkeit dem Menschen werth sein darf, wie vielmehr ein Ausfluſs seines Gesammt-Vermögens! —

Kein Wesen kann isolirt bestehen; Das Leben des Menschen ist, was er thut, und erst im Wirken wird er seiner Kraft sich bewuſst und froh, erst in der Thatäuſserung erkennt und würdigt er sich selbst. Die Idee des Künstlers ist noch nicht das Kunstwerk, die Schriftzüge des Dichters oder Musikers sind noch nicht das Leben ihres Werkes. Es muſs sich im geistigen Leben überhaupt seine Stelle erwerben, den Menschen sich, willigen u. widerstrebenden, geltend machen, ein Glied in der Ideenkette werden, an der sich der menschliche Geist fortleitet — geistig erzeugt aus dem Leben, muſs es im Leben bestehen und Leben weiter erzeugen: dann erst ist die Intention des Künstlers erfüllt, sein Schaffen in seinem Werk ihm bewährt. So ist dem Künstler für seine Schöpfung und sich selbst die Oeffentlichkeit nothwendig; er und sein Werk leben und bedeuten nicht, als in ihr. Und sucht der Mensch schon für jede einzelne Kraft einen Wirkungskreis, da er doch bestehen könnte, wenn diese eine nicht dargethan würde: wie unentbehrlich ist es dem Künstler, seine Schöpfung leben zu sehen, da in ihr nicht ein abgesondertes Vermögen, sondern die Gesammtheit seiner Kräfte sich bewähren muſs! Der wahre Gegner des Künstlers ist daher nicht der, welcher sein Werk angreift, sondern, welcher ihm den Weg zur Oeffentlichkeit zu verschlieſsen trachtet, und ein Künstler, gegen den dies allgemein gelänge, würde vernichtet sein.

Darum aber giebt es für den Künstler keine wichtigere Angelegenheit, als, seinem Werke Oeffentlichkeit zu erwerben; nicht um äuſsern Vortheils willen, sondern zunächst, um in seinem eigensten Leben vor sich selbst gerechtfertigt zu sein. Jeder Beweis, daſs sein Werk lebe, daſs es auf die Geister der Menschen und in ihnen fortwirke, ist ihm wichtig, und gewiſs nichts so beunruhigend, als unbemerkt zu bleiben. Nicht also eitle Sucht nach einem Lobe, das man auch entbehren könnte, sondern ein nothwendiges Bedürfniſs erzeugt im Künstler den Wunsch, Beweise seines Wirkens zu erhalten, Stimmen über sein Werk zu vernehmen. Seltne Karakterstärke und tiefbegründetes Selbstbewuſstsein gehören schon dazu, nur diese äuſsern Beweise entbehrlicher zu machen. Sehr hochgestellte Künstler haben nie aufgehört, ihrer auf das dringendste zu bedürfen.

Wie oft wird aber jenes Bedürfniſs des Künstlers, Spuren seines Wirkens zu finden, getäuscht! Jedes Werk des Geistes kann nur von

Digitized by Google

der Kraft, die es hervorgebracht, vollkommen aufgefaſst, die Mathematik kann nicht gefühlt, die Liebe nicht von der Denkkraft aufgenommen werden. So ist es auch unmöglich, daſs ein aus der Gesammtheit aller Vermögen, aus dem ganzen Menschen hervorgetretenes Kunstwerk anders, als mit der Gesammtheit aller Kräfte, die es geschaffen, empfangen werden könnte. Jede andre Auffassung ist unvollständig, tödtet und vernichtet in uns die Idee des Kunstwerkes und beweiset dem Künstler, daſs es nicht seine Bestimmung erreicht hat. Daſs diese Wahrnehmung mit dem Gefühl der Unbefriedigung begleitet ist, daſs ihre Wiederkehr gescheut wird, ist daher sehr natürlich. So gewiſs demnach auf der einen Seite auch das unbegründete Gerede unkundiger Korrespondenten, der laute Beifall der Menge, als Ausbrüche eines unbewuſsten Gefühls, dem Künstler keine volle Genugthuung gewähren können: so gewiſs muſs auf der andern Seite ein begründetes Urtheil, schon nach der Form zunächst das Erzeugniſs der Reflexion, in dem Künstler eine Art von Befremden, das Vortheil erregen, daſs hier die Reflexion für sich allein erfassen und darstellen wolle, was nicht blos aus ihr hervorgegangen ist.

(Fortsetzung folgt.)

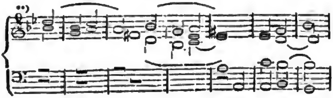
II. Recensionen.

Charfreitags-Kantate für Sopran, Alt, Tenor und Baſs, mit obligater Orgel- oder Klavierbegleitung, seinem Freunde, dem Groſsherzogl. Hessischen Hof-Kapellmeister, Herrn Appold zu Darmstadt gewidmet von G. H. Rink. Opus 76. (No. 7 der vierstimmigen Gesänge.) Mainz, in der Groſsherzogl. Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott Söhne.

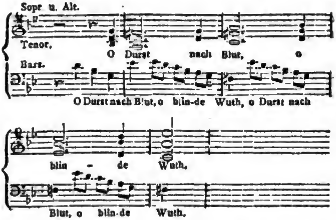
Ein Werk von geringem Umfange, allein von mehrem Gehalt und mit mehr Fleiſs gearbeitet, als wir es leider von den meisten, heut zu Tage erscheinenden, Kompositionen im Kirchenstil sagen können. Der Autor dieses Werkes ist schon durch eine, nicht unbedeutende, Anzahl von Arbeiten (besonders für die Orgel) der musikalischen Welt bekannt geworden; um so mehr erfreut es, daſs er auch jetzt noch nicht nachläſst, sondern mit Eifer pro virili parte in seiner Kunst mitwirkt. Der Text dieser Kantate ist der konzentrirte der Passionsmusik. Er beschränkt sich darauf, in allgemeinen Zügen auf die Bedeutung des Tages und auf die historischen Begebenheiten, die ihn zu einem christlichen Dankfeste stempeln, hinzudeuten. Der Verfasser hat nicht im Sinne gehabt, ein Oratorium zu schreiben, wie Graun, sondern ein Werk, das zur feierlichen Erhöhung des Vor- oder Nachmittags-Gottesdienstes angewendet werden könnte. Es dauert vielleicht eine halbe Stunde und ist nicht schwer auszuführen, auch ohne Orchester gesetzt, was es sehr brauchbar für die meisten Gemeinden macht, denen gröſsere Mittel ja immer abgehn. Die Eintheilung ist folgende. Der Choral: (Mel. O Traurigkeit) auf die Worte: „Am Kreuz erblaſst, von Marterlast und Todesqualen müde, findet mein Erlöser erst in dem Grabe Friede," beginnt nach einer auf die Melodie desselben lobenswerth kanonisch geführten *) Einleitung der Orgel **) und bereitet dem frommen Sinne durch seine feierlich einfache Erhabenheit die Stimmung, in der eine Charfreitags-Kantate aufgefaſst werden muſs. Darauf folgt ein Arioso für den Baſs auf die Worte: „Er ist nicht mehr." Dies könnte etwas bedeutender gehalten sein. Der Choral macht, auf einer zweiten Strophe wiederkehrend, den abrundenden Schluſs der ersten Nummer.

Jetzt führt ein kurzes Recitativ zu einem Chore Adagio in B-moll auf die Worte: „Durst nach Blut," der nach einer recitativischen Unterbrechung in G-moll vivace weiter ausgeführt wiederkehrt; nämlich was die Worte betrifft. Dieses Stück ist sehr lobenswerth gearbeitet und von besonders schöner Wirkung ist die Ein-

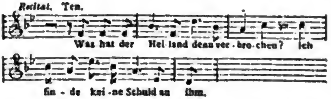
*) Die auch Graun schon ähnlich angewendet.

**)


leitung des ersten Chorals, der nach dem wilden Zürnen das in den Worten: „O Durst nach Blut der nie erhöret worden“ liegt, wie die weibliche Klagestimme eintritt, die nicht durch das Leiden des Erlösers zum Zorn gegen die Marterer, sondern zum Mitleid gegen das Opfer bewegt wird. Obwol nicht in der Melodie des Chorals, doch in choralähnlicher Würde führt der Komponist nachher mit groſser Wirkung beide Ausdrucksweisen der Empfindung zusammen, indem in den 3 Oberstimmen der sanft klagende Schmerz weiblicher Brust, in dem bewegten Baſs der empörte edle Zorn des Mannes ausgedrückt ist.



In dem nachfolgenden Andante, Solo G-moll mit der einfallenden Chorstelle auf die Worte: „Seht welch ein Mensch“ (ein wirkungsvoller Gedanke) vermiſst Ref. den melodiösen Fluſs, indem sich die Musik fast zu streng deklamatorisch an die Worte schmiegt. Dies nimmt uns um so mehr Wunder, da dem geehrten Komponisten in der Behandlung seiner Recitative vielleicht gerade der entgegengesetzte Vorwurf zu machen wäre. Ich führe zur Rechtfertigung meiner Behauptung ein Stück des Recitativs an, welches den erwähnten Chor in B-moll einleitet.



Hier ist offenbar gebundene Melodie (hier ein Arioso vielleicht schon zu auf und niederwogend) und der recitativische Ausdruck geht verloren oder wird wenigstens geschwächt, weil auf die unbedeutenden Verbindungsworte und nachfallenden Silben zu viel Gewicht gelegt ist, wodurch natürlich die Hauptaccente matter ausfallen *).

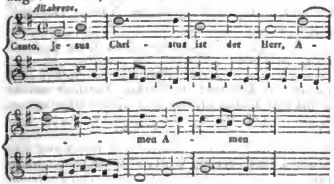
Wir gehen in der Ordnung weiter. Dem Solo folgt ein Recitativ, welches der Ansicht des Ref. von dieser Gattung der Gesangsart weit gemäſser behandelt ist. Der dazwischen eintretende Chor in G-dur ist von guter Wirkung und geschickter Stimmführung. Demnächst geht der Komponist wieder nach G-moll hinüber und ein melodiöses Arioso, dessen Melodie der Chor auffaſst, schlieſst das Stück ab, so daſs es von dem ersten Andante Solo bis hierher eigentlich als ein Ganzes zu betrachten, das aber in mehre Hauptabschnitte getheilt ist. Der Chor bildet hierbei durchgängig eine Art von Orchester, das die Ritornelle zu den Recitativen ähnlich, nur in bestimmterer Bedeutung, ausführt.

Jetzt beginnt ein Allegro moderato G-dur auf die Worte: Christus hat uns ein Vorbild gelassen. Es zeigt sowohl von Selbstkenntniſs als von Einsicht in die Wirkungen der Kunstbildung auf das Publikum, daſs Herr Rink sich nicht darauf eingelassen hat, das Thema als Fuge zu behandeln. Ein Vorbild wie Graun im Allgemeinen erreichen zu wollen, ist schon ein kühnes, fast ein verwegenes, obwohl nichts desto weniger rühmliches Bestreben; allein wenn man gerade eins der gröſsten Stücke eines groſsen Meisters auf dieselbe Weise nachbilden wollte, so müſste man sich wirklich als den Meister des Meisters fühlen. Herr Rink hat deshalb diesen Worten nur einen einfachen aber würdigen Chor angefügt, (dem es indeſs an kunstreicher Stimmenführung nicht mangelt) um jeden Schein zu vermeiden, als suche er eine Vergleichung zwischen sich und Graun herbeizuführen. Wie schon das delphische Orakel das „Kenne Dich selbst“ für die Aufgabe der höchsten Weisheit hielt, so

*) Ausführlicher über Bedeutung des Rec. und sein Verhältniſs zur Melodie zu sprechen, behält der Ref. sich vor, und verspricht dort die beweisende Unterstützung seiner Ansicht dieser Stelle aus allgemeinen Grundsätzen.

Digitized by Google

müssen auch wir Herrn Rink wegen dieser Wendung auſser dem Lob eines guten Musikers auch das eines verständigen und bescheidne zuerkennen, der seinen musikalischen Beruf auch dadurch bewährt, daſs er sich als einen Verehrer des Trefflichen in seinem Fache zeigt. — Ein Baſsrecitativ und kurzer Chorsatz führen zu den vierstimmigen Schluſsfuge in G-dur C. (alla breve) auf die Worte: Jesus Christus ist der Herr, Amen, gegen deren Thema Anfangs die Instrumente, nachher die Singstimmen, wie hier angedeutet ist,



die Gegenstimme ergreifen. Die Figur

bildet das Hauptmotiv der Gegenstimme und setzt sich in einem chromatischen Gange

fort, der, obwohl er im Chor nicht ganz leicht rein zu singen ist, doch in der Folge gute Wirkung thut. — Wenn diese Fuge auch nicht zu den künstlichsten gehört, so ist sie doch mit Besonnenheit und Umsicht angelegt und mit Sachkenntniſs durchgeführt. Sollten wir einen Fehler rügen, so wäre es erstlich der, daſs das Thema selbst sich in zu gleichförmigem Rythmus bewegt, und dann der, daſs es nirgend unerwartet und einen entscheidenden harmonischen Schritt bewirkend eintritt. —

Schlieſslich verstatte uns der Komponist die Bemerkung, daſs er inskünftige dieselbe Steigerung und künstlerische Anordnung, die er in der Musik beobachtet, auch im Fortgang des Textes herbeizuführen beflissen sein möge; auch wäre es wünschenswerth, wenn er die Chöre nicht zu sehr durch kleine Recitative und Ariosos spaltete, und sie dadurch in eine Art von Responsorien umwandelte. Alles thut in groſse Abschnitte und Massen geordnet mehr Wirkung, wie eine Sonne mehr leuchtet, als Millionen Sternchen.

Die Herren Verleger haben das Werk elegant hergestellt und der Preis (für 6 Bogen 2 Fl. Rheinisch) ist mäſsig, da die Stimmen mit abgedruckt sind, also die Aufführung höchstens die Kosten des Duplirens der Stimmen verursachen würde.

L. Rellstab.

III. Korrespondenz.

Ueber Rossini's Othello und die Aufführung dieser tragischen Oper als musikalisches Lustspiel auf der Opernbühne zu Berlin, den 17. Dezember 1824.

(Fortsetzung und Schluſs.)

2. Rossini's Komposition.

Wer, ohne vorherzuwissen, was er hören werde, in das Haus träte, der würde, wenn er nur einige, vielleicht eine einzige Oper Rossini's, sei es als Musikkenner oder auch nur als ein gefühlvoller Dilettant, in sich aufgenommen hätte, nicht einen Augenblick über den Komponisten ungewiſs sein können. Schon die Uniform der Ouvertüre mit ihrem eigenthümlichen Schnitte, ihrer glänzenden Stickerei, überfüllten Dekoration und der die Truppengattung nicht deutlich bezeichnender Bewaffnung würde den Verfertiger verrathen. Wer anders aber, als Rossini könnte vollends in den leisesten Andeutungen des Dichters die tiefsten Tiefen des menschlichen Geistes so sicher und mächtig erfassen, sie durch die einfachsten Mittel zur klarsten Verständlichkeit erheben, die innersten Herzensfibern der Hörer erzittern machen, und diese dann aus ihrer höchsten Erregung, ihrem Entzücken mit dem unbefangensten Gleichmuthe in das Gewöhnliche und Triviale ziehen, Bewunderung in Zorn verkehren, und sich selbst aus dem errungenen Göttersitze mit Hohn hinab zur flachen Erde stürzen?

Du könntest den Völkern ein Prophet,
Der Welt ein lichter Cherub sein,
Dir eine Himmelsveste baun,
Und gründest Deine Tempel in der Erde!

Digitized by Google

Zwar lockest Du den Geist in schwindelnd kühne Höhn,
Erschlieſsend ihm die Pforten eines göttlichen Pal-
lastes;
Doch treten wir durchglüht, verehrend in die Halle,
So schwinden unter uns die trügerischen Gründe,
Wir stürzen jäh hinab von Deinen Nebelhöhen,
Der himmlische Pallast, wohin Du uns verlockt,
O, zauberischer Geist, war nur ein L u f t s c h l o ſ s.

Roſsini hat das Hochtragische im Drama nicht nur mit dem Verstande und dem Gemüthe, sondern auch mit seinem musikalischen Geiste wahr und sicher erfaſst, die Charaktere sind in der Musik mit einer unübertrefflichen Klarheit und Präcision gezeichnet, die einzelnen Partien der Komposition sind die höchste Potenz der Dichtung; und dennoch ist die Oper nicht nur kein vollendetes Ganze, sondern sogar ein, mit frevelhaftem Muthwillen verderbtes Meisterwerk. Sie gleicht einer Glocke aus dem edelsten Metalle, vollem, kräftigem Gusse, und von schöner, kühner Form, in die der Meister eigenhändig Beulen und Risse schlug und so den reinen Klang verstimmte.

E r s t e r A k t. Nach der aus schönen und gewöhnlichen Einzelheiten bestehenden karakterlosen Ouvertüre zeichnet ein jubelnder Chor aus F-dur des Volkes Freude, und dann ein groſses Recitativ den biedern Stolz und die Sehnsucht Othellos, Rodrigos Furcht, Jagos Neid und Tücke gleich glücklich. Die folgende Arie Othellos nebst Chor aus D-dur athmet Glück und muthige Hoffnung der liebenden Heldenbrust und die Theilnahme des Volkes; das erklärende Recitativ zwischen Rodrigo und Jago ist sachgemäſs und verständlich, und aus dem Duett zwischen beiden schnaubt Haſs und Rachlust vernehmlich. Feierlich ist die recitativische Erzählung Desdemonas (Es-Dur), und in dem Duett zwischen ihr und Emilia (G-Dur) spricht sich der bange Schmerz und die Tröstung zweier kindlich weiblicher Gemüther reinnatürlich aus. Eben so karakteristisch leitet der Anfangschor im Finale festliche Freude ein. Die Verlobung und Rodrigos flehende Liebesschwüre (F-dur), dann sein bis zur kecken Umarmung gesteigerter Rausch (B-dur), und endlich das Eintreten des Helden Othello (D-dur) und seine feierlicheinfache Erklärung (C-dur) alles wirkt mächtig, bis der allerschütternde Vaterfluch und das beklommene Stöhnen der ergriffenen Versammlung (C-moll) alles Vorhergegangene überbietet, ohne dennoch den Effekt des allgemeinen Aufhauchs

„Der Friede ist dahin“

(As-dur) und der endlich errungenen muthigen Entschlossenheit aller Versammelten (C-dur) zu vereiteln. — So wäre denn dieser Akt nicht nur ein vorzügliches, sondern sogar, einige störende Wiederholungen und Bizarrerien abgerechnet, ein groſses, geniales Werk. Dagegen gilt von dem

Z w e i t e n A k t e das oben über Roſsini ausgesprochene „Wehe“ im vollstem Maaſse. Hier äffen und zerren sich alle närrischen und höllischen Geister; verrückte Tollheit macht selbst den Teufel mürbe und diese dämonischen Kämpfe verbreiten eine gar unheimliche Beklemmung. Die Unterredung Othellos mit Jago, des letztern Höllengaukelei, die Entdeckung, des Mohren auflodernde Glut, alles ist noch wahr und verständlich; Othellos selbstzerknirschende Heldenwuth, Jagos Rachelechzen und Hohn in dem Duett aus Es-dur sind unübertrefflich meisterhaft — aber schon verwirren tanzende Elfen und Irrwische den Grund des Gemäldes. Noch einmal weichen sie einem mächtigen Geiste: Rodrigos Auftreten; beider Trotz und Verachtung, die Foderung zum Kampf ums Leben (Adur) sind riesenhaft groſs, mächtig imposant, aber ein nüchternes, abgeschmacktes Duett, in welchem sich die beiden Ritter ihre zukünftige Heldenthat bis zum Lächerlichen vorrouliren, vernichtet auf eine frevelhafte Weise die tiefe Wirkung. Von Neuem lodern die Flammen auf, der Kampf beginnt, doch Desdemona trennt die Schwerdter. Wir erbeben, welche furchtbare Scene wird dem Auge sich gestalten? Furchtsames thörigtes Herz, sie trillern und zwitschern ja in der gemüthlichsten Seelenruhe ein so fröhliches Trio, daſs es in den Zehen guckt. Ach, man will erst ein gemüthliches Tänzchen machen! Wem wird sie wohl den Vorzug geben? Doch horch, sie sprechen von Rache, ihr Herz sei voll davon, versichern sie. O ihr ausgemachten Spaſsvögel! Aber sie betheuern es doch wiederholentlich, laſst uns zählen: drei, vier, fünf, sechs, sieben, achtmal! Nun dann freilich muſs man es glauben. Nein, sie gehen mit einander fort. Himmel, Desdemona fällt in Ohnmacht! Was giebts denn? Sie werden sich doch nichts Leides anthun? Behüte, sonst hätten sie wohl nicht so viel Umstände gemacht. Sie gehen gewiſs zu Balle. Auf, folge ihnen doch, Täubchen. Wozu denn diese Klagen (G-

Digitized by Google

dur.) Wo thut dirs denn weh, Kind? Sieh, da kömmt dein Vater, nun wird Alles gut werden. Doch nein, der Alte zieht ein furchtbar grämliches Gesicht. Was soll denn das nun wieder? Nun der Teufel werde aus Eurer ganzen Sippschaft klug. Doch halt, jetzt besinnen wir uns. Ja, ja, recht, wir sind ja in Othello. Ei, wie man man so zerstreut sein kann. Das macht die verwünschte schöne Musik. — Wir sind nun ganz wieder bei der Sache, wir verstehen deinen bittern Schmerz, dein glühendes Flehen (E-dur), armes Weib, mit Fluch verstoſsene Tochter. Aber du bist noch nicht wieder recht in deiner Rolle, das ist nicht der rechte Schmerz, von dem man so gewaltiges Aufhebens macht, durch solche Bettelkünste gewinnt man ein Vaterherz nicht wieder. Oder hat dieſs etwa auch Herr Rossini so gewollt? —

Ja er hat es, er, der durch Einmischung der trivialsten Gedanken in seine erhabensten, durch Verbindung des höchsten Ernstes mit dem spaſshaftesten Scherze, durch die unpassendsten Figuren, barokkesten Abschweifungen und schleppendsten unerträglichen Wiederholungen die groſsartigsten Erzeugnisse seines Genies so oft selbst verkleinert, die gröſsten Effekte vermischt und die Meisterschöpfungen seines göttlichen Geistes mit eigener sterblicher Hand vernichtet. Das ist sündhaft.

Dritter Akt. Wir beugen staunend, verehrend, unser Knie. Hier ist Alles göttlich. Desdemonens tieferschütterte, schwermüthige Phantasie, (Es–dur) die düstre Klage des Gondeliers um verlornes Liebes- und Lebens–Glück (G-moll), die wie eine Geisterstimme durch die Nacht in Desdemonens Kammer dringt, ihre Romanze zu dem ahndungsvollen Töne der Harfe (sehr sinnig auch G–moll mit den glücklichsten durch Desdemonens Seelenunruhe herbei geführten Ausweichungen) ihr Gebet (As–dur) das grausenvolle Erscheinen Othello's in der furchtbaren, tosenden Sturmnacht, sein eigener Kampf bis zum Verlöschen der Fackel, ihr Erwachen, ihr vom Donner übertöntes Erbarmenflehen, der Todesstoſs, Othello's Aufathmen, das Eindringen des Volkes, sein Jauchzen, Othello's Vernichtung, die gräſsliche Enthüllung der That, des Vaters Erfrieren, Othello's Selbstmord, des Volkes sprachloses Entsetzen, das sich nur in ein einziges tiefaufseufzendes „Ha!" auflöset, mit welchem die ganze Oper einfacher, gröſser und wirksamer schlieſst, als irgend eine andere tragische Oper mit ihren Schluſschören. Dämonentänzen und Feuerregen — dieſs Alles läſst jede Beurtheilung, ja jede Beschreibung weit hinter sich zurück.

Nur Ein Gefühl bemeistert sich des Herzens,
Und dieſs, obschon der Teufel es erregt,
Ist göttlich.

3. Die Aufführung.

Doch dieses göttliche Gefühl ergriff uns am 17. Dezember nicht. Man hatte einen Schluſs angekündigt, wie er auf den italienischen Theatern üblich sei. Was anders konnte man hiernach in den heutigen Tagen, wo man des Schauderhaften und Entsetzlichen nicht genug hören und sehen kann, erwarten, als daſs der Löwe Othello zum Tieger werden, und einen so entsetzlichen Mord vollführen werde, als ihn nur der Teufel ausbrüten könne, und daſs allenfalls dieser und die ganze Hölle dazwischen jauchzen werde? Doch weit gefehlt, das wäre eine Kleinigkeit, eine neue Karakterinterpretation gewesen. Nein, es war auf nichts Geringeres abgesehen, als auf eine totale Vernichtung der ganzen Tragödie. Jago hat sein Bubenstück dieſsmal eine halbe Minute früher bekannt, als gewöhnlich, Brabantio; der Doge, Rodrigo, das Volk treten um eben so viel früher in das Haus, als der Dolch eben erst Desdemonens Gewand verletzt und höchstens ihre liebe, zarte Haut betippt hat. Der zweistündige, herzzerreiſsende, Rache–, Hohn–, Vernichtung–schnaubende Jammer, der Hölle Aechzen, der Elemente Wüthen, sie waren nackter Zeitvertreib, Jago's Bubenstück ein bloſser Spaſs, Othello's Wuth und letztes verzweiflungsvolles Mittel nur ein kleiner Versuch seines Komödientalentes, Desdemonens namenloses Leiden, ihre martervolle Angst nur weibliche Ziererei, vieleicht auch Vapeurs aus Unverdaulichkeit. Doch aller Scherz muſs einmal ein Ende haben, und gegen einen verdorbenen Magen giebts ja auch leichte, schnellwirkende Mittelchen. Herbei, Lust- und lang entbehrtes Minne-Spiel. Es ist Allen, vorzüglich dem lieben Vater, wirklich recht lieb, daſs der Enthusiast Othello in seiner theatralischen Schwärmerei mit dem scharfgeschliffenen Dolche kein Unheil angerichtet hat; das verletzte Gewand kann Brabantio's reiche Tochter wohl verschmerzen und sollte die Haut wirklich geritzt sein, nun, des theuren Gemahls glühende Küsse werden sie bald heilen. Drum Freude, Freude, es lebe Witz und Scherz in allen Gestalten! Besonders die ergötzliche Posse! Hoch! —

Die ernsthafte Kritik muſs bei solchen Begebnissen schweigen. Hat man uns überzeugen wollen, wie hoch unser nordisches Deutschland auch in ästhetischer Hinsicht über der gepriesenen Heimath der Künste stehe, daſs das Schöne, mit liebender Sorge gepflegt, in der strengern Zone besser gedeihe, als verwahrlos't in den Düften begünstigterer Himmelsstriche? Oder war vielleicht Rossini selbst inkognito unter dem Publiko, und hat die Königliche General-Intendantur vielleicht in der edlen Absicht, ihn zur Selbsterkenntniſs zu führen, an den Tag legen wollen, wie leicht eine Verstümmelung sei, und was es heiſse, ein göttliches Werk vernichten? Wir wollen, wir müssen die Absicht dahingestellt sein lassen; wir glauben aber die herzlichen Wünsche des gebildeten Publikums auszusprechen, wenn wir bitten, die Oper entweder wie sie gedichtet und komponirt ist, oder wenn dieſs aus uns unbekannten Gründen nicht sein darf, lieber niemals wieder auf das Repertoir zu bringen.

Zwar haben wir in Herrn Bader einen Othello, wie vielleicht keine andere Bühne, und in Madame Seidler — die dieſsmal durch die übrigens verdienstliche Madame Grünbaum keineswegs ersetzt wurde — die reizendste Desdemona von der Welt. Auch

Digitized by Google

würde es Herrn Stümer (Rodrigo) gewiſs gelingen, sich besser zu kostümiren, und der zum ersten Male als Doge aufgetretene junge Herr Busolt füllt in der Burleske seinen Platz so gut, als die Bemühungen Herrn Devrients (Jago), und die Leistungen des Orchesters und der Chöre Anerkennung verdienen und so würde, da ja auch das dieſsmal von dem heisersten Choristen herausgequälte Gondolier-Lied ja von einem guten Tenoristen gesungen werden könnte, die Besetzung künftig nichts zu wünschen übrig lassen; wer aber möchte mit einem so widrigen Gefühl, wie am 17. noch einmal das Haus verlassen?! i.

Berlin, den 15. Dezember 1824.

Im heutigen sehr zahlreich besuchten Militair-Konzerte, zum Besten der durch die letzten Ueberschwemmungen zu Grunde gerichteten Bewohner der Rheinprovinzen, bewies das Hautboisten-Chor des zweiten Garde-Regiments ganz besondere Präzision und löblichen Vortrag; auch das Militair-Sänger-Chor leistete, unter der Direktion des Herrn Chordirektors Leidel, was man nur billiger Weise verlangen kann.

Als Solospieler verdiente der Flötist Herr Gabrielsky durch den Vortrag eines Andante und Rondo für Flöte von Berbiguier seiner Kunstfertigkeit und seines Vortrags wegen, groſses Lob, Dann trat Herr Müller mit dem Serpent auf — hat sich ein solches Ungethüm je im Konzertsaale Solo vernehmen lassen? Aber Herr Günther wuſste es trefflich und wundersam zu bändigen; es hätte mit dem Löwen im Sommernachtstraum duettiren können.

Sehr schwierige Variationen für Klarinette von Bärmann gelangen Herrn Schmidt ganz vorzüglich und man kann dem gesammten Korps, so wie den übrigen Gardemusikchören wohl nachrühmen, daſs sie alles übertreffen, was wir früher in diesem Fache bei groſsen fremden Heeren gehört haben. K.

Einiges über die Abonnements-Quartette des Herrn Möser.

Schon seit vielen Jahren erfreut uns Herr Möser den Winter hindurch mit einer Gattung von Musik, die in ihrer Erfindung — ihrem Styl — und in ihrem ganzen innern geistigen Werth offenbar die Quintessenz der edelsten Produkte im Gebiete der Musik uns bleiben werden. Zu diesen Genüssen müſsten sich alle Musiker vom ersten Range hier einfinden, nicht nur um zu hören, sondern um durch das Hören der Werke der unergründlichen Meister, Haydn, Mozart und Beethoven zu lernen und recht viel zu gewinnen. —

Nach der Meinung des Referenten, der das Vergnügen gehabt hat, die Herren: Rode, Spohr, Schuppanzigh, Mazas und Maurer zu hören, ragt Herr Möser, im Vortrag dieser Quartette weit über jene hinaus, und es bleibt nur zu wünschen, daſs Herr Möser seine Mitspieler dahin führe: ihre Stimmen nicht gar zu bescheiden eben abzuspielen, daſs er vielmehr jeden veranlasse, daſs das Seinige dazu beitrage, den Genuſs des Ganzen zur möglichsten Vollendung zu bringen. Herr Krautz (Violoncellist) scheint am meisten beobachten zu können, daſs eine Quartett-Musik verfehlt wird, wenn nicht ein jeder Spieler selbständig genug da steht. Er allein giebt den ihm vorgeschriebenen Gedanken die gehörige Bedeutung, und unterscheidet genau Begleitung von den harmonischen Massen, die als Ausfüllung eines kräftig sprechenden Gemäldes ihre Dienste leisten müssen. Die zweite Violine aber und die Bratsche halten sich für zu unbedeutend und treten durchaus zu blöde in den Hintergrund, wodurch sie oft Herrn Möser zu viel überlassen und dem Ganzen das feurige und geistige Leben, die Frische und den blühenden Aufschwung nehmen, die solche klassische Werke in sich tragen.

Es würde Ref. ungemein freuen, wenn er hier nicht miſsverstanden würde, und gern würde er die Gelegenheit wahrnehmen, es öffentlich zu verkünden, sobald diesem bedeutenden Mangel abgeholfen sein wird. G.

IV. A l l e r l e i.

(Eingesandt.)

In No. 51 dieser Zeitung wird über die Aufführung des Messias sehr richtig bemerkt: „daſs der Messias ein so vollendetes, abgeschlossenes, in allen Theilen eng verbundenes Ganze ist, daſs ohne wesentlichen Schaden nichts davon genommen werden kann. Ferner: „darum muſs auch der Messias in der Kirche gegeben werden, und zu geringerm Preise, damit er sich in dieser Beziehung nicht als eine Lustbarkeit der Reichen, sondern als eine allgemeine Feier darstelle. Zu dieser Feier müssen dann alle Kräfte vereinigt werden. Nicht ein Drittel der groſsen Akademie, sondern alle Akademien, Chöre und Orchester der Hauptstadt müssen vereinigt, alle fähigen Dilettanten eingeladen werden, um die Ausführung so groſs zu machen, wie das Werk.“

Eine solche Aufführung fand im Jahre 1816 in Leipzig in des Thomaskirche statt. Die Akademie des Herrn Kapellmeisters Schneider, der sich zu der Zeit noch in Leipzig befand, die Akademie des Herrn Musikdirektors Schulz und das berühmte, kräftige Thomaner-Chor hatten sich mit dem braven Konzert- und Theaterorchester und mehren achtbaren Dilettanten zu diesem Zwecke vereinigt; und mit diesen Massen wurde der Messias unter der Leitung des Herrn Musikdirektors Schulz kräftig, präcis und würdevoll aufgeführt. Das Auditorium war sehr zahlreich und es wurde ihm, wie Hr. Marx in seinem erwähnten Aufsatz schlieſst: eine musikalisch-religiöse Feier bereitet. Händels Begeisterung durchglühte alle Herzen; dies bewieſs die allgemeine Stille und Aufmerksamkeit der Zuhörer, welche in heiliger Andacht versunken waren. Der Eindruck war allgemein und wird unvergeſslich bleiben. Wenn ich nicht irre, so war damit eine wohlthätige Handlung verbunden, und die Einnahme den Armen bestimmt.

C. F. Ebers.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 19. Januar. —— Nro. 3. —— 1825.

I. Freie Aufſätze.

Welche Geltung kann die Beurtheilung ihrer Werke für Künstler haben?

(Schluſs aus No. 2.)

Hiermit haben wir schon im Allgemeinen die Veranlassung zu dem Widerwillen berührt, der sich so leicht in der Brust des Künstlers gegen die Beurtheilung seines Werkes erhebt. Er hat es nicht geschaffen für die Beurtheilung, sondern zu geistigem Leben und Genuſse und sieht es widerwillig in eine fremde Sphäre gezogen; er fühlt sich befangen und gestört, wie man es wohl in harmloser Geselligkeit durch einen zudringlich scharfen Beobachter wird; er glaubt so leicht, miſsverstanden zu sein, wo nicht sein lebendiges Werk, sondern der Gedanke, den man aus ihm abzieht, die äuſsere Gestaltung die man an ihm betrachtet, vorgestellt und zur Erwägung gezogen werden.

Ist es uns gelungen, den Ursprung jener, im Eingange erwähnten, widersprechenden Regungen in der Eigenthümlichkeit des Künstlers und ihre nahe Verwandtschaft anzudeuten: so wird es keine Schwierigkeit haben, Gemüthern, die das Rechte bereitwillig aufnehmen mögen, den Widerspruch zu lösen. Niemandem kann ein Kunstwerk so in seiner Ganzheit, in seinem vollen Leben aufgehen, so im Ganzen und im kleinsten Theile durchschaulich, klar und vertraut sein, als dem Künstler, der es geschaffen. Jedes Räthsel ist in seinem Innern geschürzt, jeder Zweifel aus seinem Innern zu lösen, keiner hat sich von der Idee so durchdringen lassen, als der Künstler, in dem sie sich Gestaltung und wahre Existenz errungen, keinem kann ein Kunstwerk so wichtig und werth sein, das Resultat des frühern Zustandes, die Grundlage spätern Wirkens, als seinem Schöpfer. Vergebens sucht daher der Künstler jene vollkommen ihn befriedigende, vollkommen mit der seinigen harmonirende Aufnahme, und wo er sie gefunden zu haben meint, täuscht er sich oder andre. Vergebens ringt der junge Künstler danach, sein Streben aus der Stimmung andrer vor sich selbst zu rechtfertigen. Beifall kann ihm schmeicheln, Gleichgültigkeit oder Tadel ihn verwunden, aber jener ihm nicht sicheres Bewuſstsein gewähren, dieser ihn nicht vernichten; nur in sich selbst kann er erkennen, ob sein Streben ein wahrhaftes oder ein erlogenes ist. Was er in strenger Selbst-Prüfung über sich ausspricht, das allein gilt — ihm und früher oder später der Welt.

Halten wir aber die Existenz des Künstlers von jeder fremden Meinung ungefährdet, so giebt es doch keine, die dem höher Strebenden nicht bedeutend sein könnte. Jede läſst sich auf einen Grund zurückführen, an dem der Künstler sein Werk zu prüfen, sich selbst deutlich zu machen hat, welchen Ansprüchen genügt sei, oder noch genügt werden müsse. Nicht der Ausspruch also des Urtheilenden, die Auffassung des Werkes durch ihn, sondern die Ansichtweise, die dem Urtheile zum Grunde liegt, haben dem Künstler wesentliche Bedeutung: sie muſs er zu erkennen streben, um an ihnen seine Tendenz und seine Reife dafür zu prüfen. Schwäche der Urtheilskraft oder Trägheit nur kann den Künstler von diesen Anlässen zur Selbstprüfung zurückziehen und so undenkbar es ist, daſs alle die verschiedenen Ansichtweisen, aus denen Urtheile hervorgehen, von dem Künstler, gegen den sie sich erheben, als richtig und

Digitized by Google

anwendbar angenommen werden: so gewiſs ist es der Beweis irgend einer Schwäche im Künstler, wenn er sich durch eine abweichende Ansichtweise beunruhigt, oder verletzt fühlt. Der Unkräftige geht in einem solchen Konflikt unter, der Stärkere geht hervor aus ihm mit erhöhter Kraft.

K. Schirmer.

II. Recensionen.

Lieder und Romanzen von Uhland, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und dem Dichter gewidmet von Konradin Kreuzer, Kapellmeister am K. K. Hoftheater in Wien. 60s Werk. 1te Folge der Frühlings- und Wanderlieder. Eigenthum des Verlegers. Leipzig bei H. A. Probst. Preis 20 Gr. *)

Wir haben es auf dem Titel dieses Werks mit zwei berühmten Namen zu thun, und es ziemt sich wohl, Arbeiten von so vielgenannten Meistern mit einem ernsten und scharfen Auge der Prüfung anzusehn. Lessing sagt irgendwo: „Gegen einen groſsen Dichter sei der Kritiker unerbittlich;" ein Grundsatz, dessen energische Anwendung der groſse Mann überall auf die unerschrockenste und zugleich achtendste Weise übt. — Wir schicken dies voraus, um den Standpunkt, aus welchem wir manches in diesem Werk zeigen müssen, anzugeben, und das lesende Publikum aufmerksam zu machen, daſs strenge Ansicht solcher Werke nicht mit dem gerechten Unwillen zu verwechseln sei, mit dem man die Wechsler aus den Vorhallen des musikalischen Tempels treibt. Dem allgemein geschätzten Dichter haben wir hier gar keine Vorwürfe über die Uebelstände zu machen, die sich bei der Komposition einiger der vorliegenden Gedichte finden, denn sie sind ja nicht, wie der Text einer Oper, in der speziellen Absicht geschrieben, erst durch Musik ihr eigentliches Leben zu erhalten. Allein dafür trifft den Komponisten der Tadel desto gerechter, daſs er in der Wahl seiner Gedichte allein seinen guten Geschmack gezeigt, nicht aber die Anfoderungen gehörig in Erwägung gezogen hat, die er an ein, zur Musik taugliches Gedicht machen muſs. Sehr oft ereignet sich's, daſs der Grundgedanke eines Gedichts (eigentlich ist es bei lyrischen Dichtungen immer der Fall) rein musikalisch empfangen worden ist und auch so wiedergeboren werden kann; allein sehr häufig ist die Ausführung des Gedankens der Hemmschuh, an dem die Musik erlahmt. Dies gilt z. B. fast von allen lyrischen Gedichten Schillers, die an und für sich auf uns einen tiefen musikalischen Eindruck machen, sobald sie aber in Musik gesetzt werden, nicht nur diese Wirkung nicht erhöhen, wie es sein sollte, sondern sogar verlieren. Zumstegs Kompositionen des Ritter Toggenburg und andrer Balladen liefern hierzu den praktischen Beweis. Die Ursachen davon können sowol qualitative als quantitative sein; ersteres, wenn die Auseinanderlegung der Gefühle zu Gedanken über dieselben wird, also reflektirt, und im andern Fall, wenn der Raum, oder die Zeitlänge vielmehr, ohne Berücksichtigung der Musik ausgedehnt wird, wie dieſs etwa mit Hero und Leander der Fall wäre, welches erst dann zur Komposition tauglich würde, wenn man den einfachen Stoff etwa in sechs vierzeilige Strophen brächte und der Musik alle Ausführungen überlieſse, wodurch unsre Seele schmerzlich bewegt werden soll; eine Arbeit, die bis dahin der Dichter übernommen und meisterhaft vollendet hat. Ein dunkles Gefühl dieser Umstände, welches sich, ohne zu einem Bewuſstsein zu werden, so mancher Komponisten bemeistert hat, hat die vielen ganz verfehlten und wirkungslosen Werke hervorgebracht, in denen man Gedichte dieser Art melodramatisch zu behandeln gesucht,

*) Die Beurtheilung dieses Werkes ist auf den Wunsch der Verlagshandlung durch den Recensenten der Moltkeschen Lieder (im 1. Jahrgange der Ztg No. 40. Seite 342.) erfolgt. Es macht der durch Thätigkeit und Eleganz der Ausgaben sich immer mehr auszeichnenden Verlagshandlung Ehre, eine strenge, aber gründliche Beurtheilung für ihre Artikel nicht zu scheuen, sondern zu wünschen — mancher Komponist könnte daran ein Beispiel nehmen. Die Redaktion aber ist durch diesen Beweis des Vertrauens auf die Unparteilichkeit der resp. Mitarbeiter wahrhaft erfreut.

Die Redaktion.

Digitized by Google

Warum uns diese Gattung unvollkommen und tadelnswerth, ja, streng genommen, miſsgeboren und nichtig erscheint, hoffen wir anderwärts darzuthun. — Wenn wir Schiller als einen Dichter bezeichneten, der in seiner Lyrik die Möglichkeit einer musikalischen Potenzirung durch eigne poetische Ergänzung vernichtet hat, so müssen wir dagegen Göthe als denjenigen nennen, der (höchst wahrscheinlich eben so unbewuſst, als das Element der Musik ihm ganz fremd ist) der Musik den reichlichsten Stoff dargeboten hat. Sollte sich dies so zufällig getroffen haben? Ganz gewiſs, und ganz gewiſs nicht. Nämlich ganz gewiſs nicht zufällig im Einzelnen, aber ganz gewiſs (insofern wir nämlich überhaupt unbeabsichtigte Erscheinungen zufällig nennen dürfen) zufällig im Ganzen. Es ist nämlich die plastische Richtung des groſsen Genius, die ihn der Musik annähert. Wesentlich ist Poesie zwar die Kunst, der der bewuſste Gedanke zum Grunde liegt, Musik aber diejenige, deren Elemente ganz in dem unbestimmbaren Reiche der Ahnung liegen. Allein die Brücke zwischen beiden ist die Anschauung des Auges; durch den Sinn des Gesichts werden sowol scharf abstrakte Gedanken, als unbestimmt anregende Klänge zu sinnlichem Bewuſstsein und zur sinnlichen Ergreifbarkeit gebracht. Diese herrscht in Göthes Gedichten vor, und deshalb schmiegt sich die Musik ihnen so leicht an; eine nähere Ausführung dieser Behauptung hoffen wir ebenfalls in besondern Aufsätzen in dieser Zeitung zu geben. — Wir wenden uns nun auf unsern Dichter zurück. Uhland gehört unstreitig zu denjenigen, die in ihrer Lyrik aus den angeführten Gründen der Musik eine treffliche Basis geben; man betrachte die Frühlingslieder, durch deren Komposition sich Herr Kreuzer eine so groſse Liebe im Publikum erworben hat. Der Frühling wird uns mit allen seinen zauberisch wiegenden Erscheinungen so lebendig vor die Seele geführt, daſs wir „die hellen Frühlingswolken hoch über uns hin ziehn“ zu sehn glauben. Gras und Blumen umduften uns, wir hören die verwehten Klänge der Flöte von fern — und was den Zauber vollendet, jene Wehmuth, die uns der Frühling erweckt, zieht sich als schmerzliche Liebesklage durch die Gesänge hindurch, und führt sie dem innersten Herzen so nah, daſs seine geheimsten Saiten verwandt angeregt mitklingen. Auf so untergebreiteten Schwingen hebt sich die Musik in leichtem Fluge empor; darum gelangen jene Lieder Herrn Kreuzer so, daſs sie zu Lieblings-Liedern geworden sind. Hätte seine Wahl ihn auch diesmal so glücklich geleitet! Allein hier scheint ihn die Liebe für seinen Dichter verführt zu haben, jeden Erguſs dieses poetischen Gemüths für einen Wink zu nehmen, daſs auch der musikalische Dichter ihn empfangen und wiedergebähren müsse. Dies ist die Hauptklippe, an der einige der vorliegenden Lieder, wenn auch nicht scheitern, doch einen gefährlichen Anstoſs finden. Da vollenden sie ihre Bahn denn auch nicht leicht, schwebend, wie ein Kunstwerk soll, sondern mühsam und arbeitend, wie es nicht sollte. — Doch es wird nun Zeit, zu dem Einzelnen überzugehen.

No. 1. Des Dichters Abendgang liefert den stärksten Beweis zu unserer Behauptung; ja unsere Polemik gegen Herrn Kreuzers Auswahl schreibt sich vorzüglich von diesem Gedichte her. Deshalb sei es uns erlaubt, dasselbe wörtlich herzusetzen.

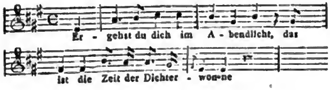
Ergehst Du Dich im Abendlicht,
Das ist die Zeit der Dichterwonne,
So wende stets Dein Angesicht
Zum Glanze der gesunk'nen Sonne.
In hoher Feier schwebt Dein Geist,
Du schauest in des Tempels Hallen,
Wo alles Heil'ge sich erschleuſst
Und himmlische Gebilde wallen.

Wann aber um das Heiligthum
Die dunkle Wolken niederrollen,
Dann ist's vollbracht, du kehrest um,
Beseligt von dem Wundervollen,
In stiller Rührung wirst Du gehn,
Du trägst in Dir des Liedes Segen,
Das Lichte, das Du dort gesehn,
Umglänzt Dich mild auf finstern Wegen.

Auf welche Weise gestaltet sich dies Gedicht wohl musikalisch? Will der Komponist den allgemeinen Gedanken ausdrücken, der ganz dem Gebiete der Abstraktion gehört, nur in poe-

Digitized by Google

tiſcher Form gegeben iſt: daſs das empfundene Göttliche Wurzel in der Seele des Dichters ſchlage und ihm in düſtrer Zeit zum Troſt aufblühe? Das möchte ihm ſchwer gelingen. Oder will er ſich an das Einzelne der Zeilen und Bilder halten? Wie wenig würde dann die milde Ruhe des Ganzen herauskommen, die in dem Gedichte herrſcht. Man ſetze z. B. die Zeilen: In hoher Feier ſchwebt dein Geiſt u. ſ. w. der Pracht des Bildes gemäſs in feierlicher Ruhe und Majeſtät, ſo würde zum Ausdruck derſelben in der Muſik ein ſolcher Raum erfodert werden, daſs die Geſtalt eines Liedes darunter erdrückt werden müſste. Wie aber, wenn der Komponiſt die Ruhe des Ganzen auffaſst und den Gedanken der Befriedigung wiedergäbe? Darauf antworte ich, das hat er verſucht und es iſt miſslungen, und zwar aus den oben angeführten Gründen, die ich qualitative genannt. Die gröſste Schwierigkeit endlich iſt die, daſs das Gedicht gewiſſermaſsen einen Vorderſatz und Nachſatz hat, der aus den beiden Strophen gebildet wird. Das überſehn wir wol poetiſch, aber nicht muſikaliſch. Wie wäre es möglich, ein muſikaliſches Kolon, deſſen Vorder- und Nachſatz dieſe Ausdehnung haben, auszudrücken! Daher müſste das Gedicht an ſeinen Einzelheiten muſikaliſch fortgeſponnen werden, und dieſe Einzelheiten widerſetzen ſich der Muſik. Ich will verſuchen, dies durch Proben der Melodie zu erweiſen. Das Lied beginnt.



Wie muſs ſich die Melodie quälen, um die erklärende Parentheſe, daſs das Abendlicht die Zeit der Dichterwonne ſei, auszudrücken. Man verſuche, ob irgend ein anderes, als ein bewuſstes muſikaliſches Ohr dieſen Fall der Melodien und des Rythmus aufnehmen könne.

(Schluſs folgt.)

Alla turca, per il Pianoforte composta da Luigi Berger di Berlino. Op. 8. Berlin bei A. M. Schleſinger. Preis 12 Gr.

Zu ſchwer würde es ein Recenſent im Fache der Tonkunſt haben, wenn er bei jeder Kompoſition ermitteln ſollte, wodurch ſie bei dem Komponiſten angeregt worden. Bei den Tonſtücken, die mit dem Namen einer Nation bezeichnet ſind — z. B. den ſizilianiſchen, deren ſchönſte man in Händel und Mozart findet, den Spaniſchen, ſchon an der Begleitungsfigur

kenntlich und den türkiſchen Rondo's — iſt es wol die Gelegenheit, ja der Zwang zu Originellem, Fremdartigen, der Komponiſten und Spieler anlockt. Und dieſer Reiz ſcheint bei der Abnutzung der gewöhnlichen muſikaliſchen Formen noch eine Zeitlang vorzuhalten, wenn das Anfangs überraſchende Fremdartige zu einer ſtehenden Figur und der neue Karakter zu einer allgemein bekannten, ſchon äuſserlich bezeichneten Erſcheinung geworden iſt; ſo ſehr bedarf der Menſch des Neuen, und ſo ſpärlich wird es auch in der Tonkunſt gefunden.

Die türkiſchen Rondo's ſind nun zwar dem wahren Karakter der Türken ſo wenig gemäſs, als die Berichte des öſterreichiſchen Beobachters. Allein darauf wird den Muſikern nichts ankommen, ſo lange man jene Miſchung von Keckheit, wilder Grazie und Zartheit, jene unabläſsige leichte Bewegung, jene Abwechslung von laufenden, piano vorzutragenden Figuren mit rauſchend begleiteten Oktavenſätzen, die für türkiſch gilt, intereſſant findet. Das wird aber noch lange der Fall ſein; denn Lebhaftigkeit und Kontraſte verfehlen nie, die Mehrzahl der Hörer anzureizen.

Jener Karakter des Türkiſchen, den wir ſchon aus Mozarts zweiter Klavierſonate (erſtes Heft der Breitkopfſchen Ausgabe) kennen, iſt von Herrn Berger in dem oben genannten Tonſtücke glücklich aufgefaſst, und um einen dem Urbilde ſelbſt entnommenen Zug vervollſtändigt worden. Aufgeblaſen und prahleriſch pochend beginnt das Rondo mit einem zwiſchen

Digitized by Google

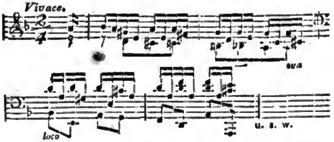
C-dur und A-moll schwankenden Nebensatze, ehe der Hauptsatz in A-moll selbst eintritt, und recht wirksam kehrt dieser einleitende Nebengedanke im Schlusse wieder. Was nach der Eintung bis zu ihrer Wiederholung im Schlusse folgt, ist interessant, in einzelnen Stellen originell zu nennen. Liebliche Melodien, eine bisweilen pikante, nirgends gewöhnliche Modulation, und vor allem eine so feste und klare Haltung, so enge und doch vollkommen ungezwungene Verbindung der Ideen, wie wir sie in neuern Kompositionen nicht immer finden — das sind die Eigenschaften, mit denen Herr Berger diesen gröſsern Theil der Komposition empfehlenswerth ausgestattet hat. Allein — wir suchen vergeblich eine neue Idee darin. Ohne daſs ein einziger Takt aus Mozarts oben erwähntem Rondo entlehnt wäre, erinnert das Bergersche doch nach seiner Anlage und seinem geistigen Inhalte unverkennbar daran. Obgleich es daher reicher ausgeführt ist, können wir es doch nur als eine geistreiche Nachbildung, nicht als originale Schöpfung anerkennen.

Es ist übrigens auch auf dieser Stufe so interessant, daſs wir uns die Entscheidung über seine Originalität erspart haben würden, wenn jener karakteristische Einleitungssatz uns nicht Höheres hätte erwarten lassen, als eine Theatertürkenschaft nach Art jener Mozartschen. Das Werkchen ist übrigens schon länger einem groſsen Publikum beliebt geworden, und mag wol nur behufs einer gelegentlichen Erörterung über das musikalische Türkenthum zur Beurtheilung gebracht worden sein*).

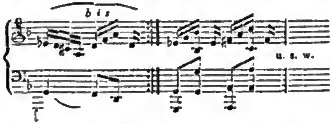
Prelude et Fugue pour le Pianoforte. composées etc. par Louis Berger. Berlin bei Schlesinger. Preis 8 Gr.

Eine gewiſs vielen interessante Erinnerung an die von Sebastian Bach am glücklichsten und reichsten angewendete Form, die ihre Stelle nun schon längst der Sonaten- und Rondoform hat räumen müssen. Gewiſs ist jene beschränkende Weise, in der nur Ein Gedanke (Thema) für wesentlich galt und nicht sowol in Verbindung mit einer fortlaufenden Ideenreihe (Melodienfolge, Kantilene) als aus verschiedenen Gesichtspunkten (kontrapunktische Versetzung, Umkehrung, Zergliederung) dargestellt wurde, unserer musikalischen Ausbildung im Allgemeinen nicht mehr entsprechend; aber eben so gewiſs kann sich manche Idee gar nicht anders gestalten, und dann ist die kontrapunktische Form nicht ein altes Hervorgesuchtes, nicht ein Erzwungenes, sondern eben die natürliche und nothwendige.

Als solche erkennt sie Ref. in dem vorgenannten kleinen Werke des Herrn Berger an. Ein unruhiger, und dabei recht hartnäckiger Eigensinn spricht aus dem Präludium



und will gar nicht ablassen — lieber in einer tüchtigen Umkehrung das Unterste zu oberst wenden; das arbeitet sich ganz tüchtig ab, bald über einem obstinaten Orgelpunkte, bald gegen einen kräftig opponirenden Grundbass, wächst zu einem Ungestüm, der schier die Fessel bricht



und läſst uns einen Nachsatz erwarten, wie die Fuge aus A-moll in Sebastian Bachs wohltemperirtem Klaviere (zweites Heft, Ausgabe von Peters.)

Allein diese Erwartung ist dem Referenten unbefriedigt geblieben. Die Fuge des Herrn Berger ist regelfest gearbeitet, aber in ihrem Thema

*) So ist's. D. Red.

und (wenigstens in der zweiten Hälfte) auch in der Durchführung nach solcher Vorbereitung zu schwach; die kanonischen Ausführungen Seite 5 Zeile 1 und 2 sind zu oft gehört und zu weit gedehnt, und würden dem Refer. nur dann zuläſsig scheinen, wenn sich nach ihnen die Fuge mit erneuter Kraft erhübe und das Thema, wie es sich gebührt, in der Verengerung durchgeführt würde. Statt dessen wird aber nur das erste Glied (in ordentlicher Lage und Umkehrung) verarbeitet und dieses zu frühe Versickern des Thema hinterläſst uns ungeachtet der sonst lobenswerthen Arbeit das Gefühl der Unbefriedigung.

Die Ausführung hat für Freunde gebundener Schreibart keine Schwierigkeit.

N.

III. Korrespondenz.

Rossini und die diebische Elster auf dem Berliner Theater.

Man muſs endlich aufhören, den Rossini zu recensiren; seine Leistungen gehören so wenig vor den Richterstuhl der Kritik, als das Flöten der Nachtigall. Die singt, weil sie muſs, sie seufzt und trillert durcheinander, wie es ihr eben kommt; wir lagern hinter dem nahen Rosenbusche und schlürfen süſse Klänge und Düfte bis zur Berauschung, bilden uns wol ein, hier habe sie gefühlt, in diesem Seufzer Liebessehnsucht ausgehaucht, und wollen fast mit ihr sympathisiren — was weiſs sie davon? Wenn nun da ein grämelnder Kritikus, mächtige Brill' auf der rothen Nase, zu uns träte, und raisonnirte mit heiserer Stimme über den Unverstand, wollt' uns beweisen, das Seufzen und Girren und Trillern passe nicht zu einander, und jenes Ziehen hab' er schon von andern Nachtigallen gehört und sein kalekutischer Hahn wisse das Thema besser festzuhalten — schlüg' am Ende gar mit der Krücke in die Blütenzweige, daſs die liebliche Sängerin flöhe: ei das wäre garstig! Er soll Recht haben: die Nachtigall hat keinen Menschenverstand und ist kein kalekutischer Hahn; aber nun wollen wir ihr zuhören; es klingt gar zu schön. —

Die meisten Menschen haben weit mehr Erlerntes, als Natürliches und je mehr Mühe ihnen jenes gemacht hat, desto fester und höher halten sie es. Pedantische Zerrungen und Uebertreibungen werden unter den Männern vom Fache weit leichter ertragen, als Ausschweifungen eines natürlichen, sich selbst überlassenen Wesens, eben weil dort Erlerntes, hier Natürliches den Kern bildet. So kennen wir mehr als einen Musiker, der es gar wohl gelten läſst, wenn z. B. Sebastian Bach das seelenvolle Thema seines Präludiums aus D-dur (im zweiten Hefte des wohltemperirten Klaviers, Ausgabe von Peters) kontrapunktisch mit Füſsen tritt, und dagegen aus der Haut fahren möchte, wenn Rossini mit seinen Crescendo's die Masse aufrührt, oder selbstvergessen die Sprache der innigsten Empfindung in einen Walzer auflöset. Warum wollen wir nicht jeden gewähren lassen? Die Kritik hat unmittelbar nur Ein Geschäft: zu e r k e n n e n. Ist die Sache klar dargestellt, so wird jeder darauf Eingehende schon wissen, ob sie für ihn sei, oder nicht.

Was der Deutsche von einer Oper begehrt, wahre, naturgemäſse Empfindung, Haltung der Karaktere u. s. w., daran hat Rossini niemals gedacht — wenigstens nicht ernstlich. Sinnlich aufgeregt, ohne einen Gegenstand, der ihn fesselte und erfüllte, jeder helle Blick bald wieder von Nebeln des Sinnenrausches umschleiert, regt er auch die Hörer sinnlich auf; verwundrungsvoll und oft entzückt folgen unsre Blicke dem Taumelnden, gern sind wir getäuscht, wenn jetzt das feuchte Auge Liebe lügt — und freuen uns noch der Täuschung, wenn der Vergessene längst weiter schweift. Wer Anderes begehrt, der suche es nicht in Rossini, oder klage sich selbst an, wenn er sich getäuscht sieht. Uns bleibe solche Täuschung fern. Uns gilt eine Oper von Rossini nur als günstige Gelegenheit, das sinnliche Behagen einer Menge von Menschen zu erregen. Eine solche Veranlassung hat Rossini auch in der diebischen Elster genommen, und seinen Zweck, wie immer, erreicht. Die Fragen, ob in dieser Oper der Karakter des Ganzen und der einzelnen Personen gehalten und die Empfindung den verschiedenen Lagen angemessen sei, weisen wir als unstatthaft von uns; Rossini hat sich diesen Foderungen nie unterworfen. Somit muſs aber eine nähere Beurtheilung seiner Werke unterbleiben.

Indem wir ihn nun in seiner Weise bestehen lassen, und alle Ansprüche, die wir sonst an Kunstwerke machen, unterdrücken, hören wir die besorgte Frage: ob eine solche Toleranz nicht an Gleichgültigkeit gränze, ob so nicht das rossinische Wesen durch Unthätigkeit gefördert und der Sinn des Publikums immer mehr der Verderbniſs überlassen werde? Diese Sorge scheint uns zwiefach nichtig. Vor allem wähne man nicht, durch Deklamationen dan Rossini auszustechen. Was er giebt, ist im menschlichen Wesen gegründet und spricht darum den Menschen an. Wer sinnliche Empfindung hat, den werden wir nimmermehr überreden, daſs sie nicht vorhanden sei, oder weggeworfen werden müsse. Nur durch Komponisten kann Rossini verdrängt werden, das wird aber nicht eher geschehen, als bis sie uns das geben, was er — und noch ein Höheres, was er nicht besitzt und nie erlangen kann. Wird nun dieses Höhere früher oder später irgendwo geboten, so zweifle man nicht an seinem Siege. Der menschliche Geist erhält sich

Digitized by Google

ja und reift nicht allein an rossinischen Opern, daſs diese ihn auf ihrem Standpunkte zu fesseln vermöchten. Ist eine Idee im Menschen angeregt, so ringt sie im Künstler nach Gestaltung und im Publikum nach Befriedigung. So gewiſs nun wir Deutschen geistig höher stehen, als Italien mit seinem Rossini, so gewiſs ruht in uns das Verlangen nach einer höhern Musik und wird sich befriedigen. Nur daſs Keime, die tiefer gelegt sind, später hervorsprossen.

Wenn gleich wir uns einer Kritik der diebischen Elster überheben, dürfen wir doch die Gelegenheit zu einigen Bemerkungen nicht vorüber gehen lassen.

Ist es wol möglich, aus einem Stoffe, wie das Gedicht, die diebische Elster, etwas besseres zu bilden, als Rossini? Was kann den Komponisten an einer solchen Aufgabe begeistern? Welchen Erfolg kann er auf die Zuhörer erwarten? Unmöglich kann uns der ärmliche Einfall interessiren, daſs eine Elster einen Löffel stiehlt und dadurch ein edles, allgemein geachtetes Mädchen in den Verdacht des Diebstahls bringt; wir können den Verdacht nicht begreifen, daſs die Verlobte eines reichen Pachtersohnes, bald die Besitzerin seines Vermögens, aus diesem Vermögen zuvor — und am Verlobungstage einen Löffel gestohlen haben könne. Diese Erfindung ist weder fähig zu rühren, noch lachen zu machen; sie ist abgeschmackt, wie der ähnliche Einfall des Hofmarschalls Kalb in Schillers Kabale und Liebe. Es ist genug an diesem einen Zuge, auf dem das ganze Stück beruht, um zu erkennen, daſs dasselbe schon in der Seele des Dichters eine Unwahrheit war, kein wahres, sondern willkührlich eingebildetes Leben hatte. Das wird aber nimmermehr einen Komponisten zu einer wahrhaft belebten Schöpfung entzünden. Nur die Lust zu komponiren kann ihn für solche Arbeit gewinnen; er kann sie mit Zügen seines Talentes reich ausstatten, aber nie wird er im Zuschauer jene Täuschung hervorzaubern, in der er mit den dargestellten Personen gläubig lebt und empfindet. — Es kann den deutschen Komponisten nicht genug empfohlen werden, in der Wahl ihrer Texte mit der ernstesten Ueberlegung zu Werke zu gehen; nicht etwa, weil sie darin mehr fehlen als italienische und französische Tonkünstler, sondern weil sie für unsre Nation eine gröſsere Aufgabe zu lösen haben. Die Italiener kümmern sich wenig um das Süjet, wenn es nur Anlaſs zu guten Musikstücken giebt. Dies beweiset unter andern der bekannte Umstand, daſs viele ihrer Operntexte, z. B. ihre Dido, stets von Neuem komponirt werden, nachdem sich das lebendige Interesse an ihnen längst erschöpft haben muſs. Es genügt, wenn der Komponist diese und jene einzelne Scene mit neuer Glut der Empfindung, neuem Reize der Melodie ausgestattet hat; diese Einzelheiten sind es, an denen der Italiener sich vergnügt. Die Franzosen, von sehr geringem musikalischen Vermögen, finden sich an kalt witzigen Konversationsstücken stets gut genug unterhalten und begehren Musik dazu eigentlich nur als eines äuſserlichen Schmuckes. Nur der Deutsche hat das Bedürfniſs und das Vermögen zu einer einheitvollen und dabei innerlich reichen und beseelten Schöpfung. Keine Oper wird sich in Deutschland erhalten, die diesem Bedürfnisse und den Foderungen daraus nicht entspricht, wäre sie auch noch so reich mit schönen Einzelheiten ausgestattet.

(Schluſs folgt.)

Zweiter Brief.

Paris, im Oktober 1824.

Ich freue mich, Sie von einer Oper unterhalten zu können, deren Erfolg mich in Erstaunen setzt. Zwar war dieser Erfolg nur ein sogenannter Ehrengruſs, eine Anerkennung, die nicht der Enthusiasmus für das Werk, sondern die Achtung für den Verfasser, erzeugte; wir Franzosen nennen das Succès d'estime. Inzwischen scheint mir selbst ein solcher Erfolg noch immer überraschend genug, besonders hier in Frankreich; denn er ward einer Oper zu Theil, deren Musik gelehrt, fast blos gelehrt ist, und deren, an Fabel und Geist eben nicht gewichtiger, Inhalt, der Atlas dieser kleinen Welt nicht zu werden vermochte. Demungeachtet hat diese Oper, welche den Titel: „l'Alcade de la Vega," führt, bei der Aufführung ohne groſse Opposition gefallen und sich bis jetzt in der Gunst des Publikums zu erhalten gewuſst; ja was noch mehr sagen will, so stimmen die Journalisten, welche fast alle dramatische Schriftsteller sind, im Lobe des Komponisten, Herrn Onslow, überein, was ich, frei sei es gestanden, nicht erwartet habe, da diese Musik kein Verdienst besitzt, als gut gemacht zu sein, und der gröſste Theil der Dramatiker die übergelehrten Musiker ohne Gnade verdammen. Im Allgemeinen haben die französischen Schriftsteller, die für die Oper arbeiten, d. h. für die Opéra comique, eine sehr hohe Meinung von dem Berufe des Dichters, — aber keine eben so hohe von dem des Musikers. Sie scheinen diesen fast stets als ihren Nebenbuhler zu betrachten, oder wenigstens als einen sehr lästigen Reisegefährten, den sie durch den Gebrauch genöthigt sind, selbst gegen ihren Willen sich zuzugesellen und dem sie mithin ein so kleines Erdreich zur Fortpflanzung gönnen, als nur irgend möglich ist. Wenn man sie reden hört, so ist das dritte Wort: diese lange Musik wird noch endlich das Publikum ermüden, und erstickt die Schönheiten des Dialogs. Das ist eben der groſse Miſsgriff: sie können leicht behaupten, daſs der Musiker langweile, denn in der Regel verstehen sie zu wenig Musik, um alle ihre Schönheiten richtig und schnell zu ergreifen, und der gröſste Theil des Publikums befindet sich, wenigstens bis diesen Augenblick, in demselben Falle.*) Inzwischen ist hierbei noch ein glücklicher Umstand, nämlich der, daſs das Publikum nach seinem Gefühle urtheilt, ein Urtheil, welches nicht zu verachten, und fast stets richtig ist; nur könnte man ihm hie und da eine zu groſse Nachsicht vorwerfen. — Nicht ganz so verhält es sich mit den Schriftstellern, welche, wie eben bemerkt,

*) Dann haben ja aber die Dichter Recht und die Inkonsequenz, Musik zu machen, wo sie langweilt, beweist, wie wenig Musik dem Franzosen innres Bedürfniſs ist.
Anm. des Redakteurs.

Digitized by Google

gröſstentheils Kritiker sind. Sie leitet natürlich eine kleine Eigenliebe, das Publikum fast ausschlieſslich mit dem Inhalte ihrer Werke und ihres Geistes zu beschäftigen; ja sie schreiben auch gröſstentheils für die Komponisten nur sehr kleine Stücke, wie die sind, welche man in den Vaudevillen zu hören gewohnt ist; auch ist ein Musiker, der ein ganzes vollständiges Werk liefern will, worin er alle Quellen seines Geistes uneingeschränkt könne sprudeln lassen, für sie ein wichtiger Gegenstand des Hasses, oder wenigstens des Miſstrauens, besonders wenn er noch keinen hinlänglichen Ruf hat, der fähig sei, ein zahlreiches Publikum zu versammeln. In diesem letzten Falle aber zügeln sie den gewaltigen Flug ihres Hochmuths ein wenig, denn ein vom Publikum geliebter Komponist trägt zur Füllung der Kasse nicht wenig bei, und kann selbst durch den Reiz der Tonkunst ein an sich schwaches Dichterwerk geltend machen. Aber selbst hiervon abgesehen, werden Sie begreifen, daſs kein Schriftsteller so sehr von Eigenliebe besessen, oder selbst aus einem edleren Gesichtspunkte betrachtet, so einzig für Kunst und Ehre glüht, — um gegen den Reiz einer wohlgefüllten Kasse den Spröden, den Gefühllosen zu spielen. Finden sie nun einen vom Publikum geliebten, mit Talent und Ruf ausgestatteten Mann, durch dessen eigenen Erfolg auch der ihrige als unbezweifelt zu betrachten ist — ja dann sind sie bereit zum Wohl des Ganzen alle ihre Kräfte aufzubieten und würdigen es, in einer Oper für die Musik passende Stücke zu schreiben; — aber nun tritt das alte Sprichwort von der Willigkeit des Geistes u. s. w, nur umgekehrt, in Anwendung; denn bei dem besten Willen verstehen sie doch die Eintheilung der Stücke nicht, haben keine hinlängliche Kenntniſs der zur Komposition so nothwendigen Cäsur, und noch weniger verstehen sie es, die verschiedenen Verse in, ihrer Verschiedenheit streng angemessene Rythmen zu bringen; und was das schlimmste bei der Sache ist, was fast ans Lächerliche gränzt, ist, daſs in so schwierigen, oft das Schicksal des ganzen Unternehmens entscheidenden Fällen die — Bescheidenheit des Komponisten, selbst wenn er um Rath gefragt wird, solchen nicht zu ertheilen vermag.

Wenn auch der Verfasser des Alcade de la Vega nicht besser als seine Kollegen ein Stück zu verfassen, einzutheilen und einzurichten versteht, so muſs man ihm doch die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daſs er die Nothwendigkeit eingesehen hat, dem Musiker den gröſstmöglichsten Wirkungskreis einzuräumen, und er scheint in der That mit dem redlichsten Willen für ihn gearbeitet zu haben. Jetzt ist er noch der geschmeidige Weltmann; doch steht zu fürchten, daſs, wenn der leidliche Erfolg seiner Oper ihm ein Recht zu geben scheint, sich Dichter zu glauben, er in der Folge nicht mehr so gefallig sein dürfte; bis dahin gereiche es zu seinem Lobe, daſs er den Komponisten reichlich alle Situationen nutzen lieſs, die sein Gedicht darbot; und wie zahlreich diese sind, werden Sie aus der Fortsetzung meines Schreibens erfahren. —

(Fortsetzung folgt.)

IV. Allerlei.

(Eingesandt.)

Beethovens Sinfonien.

1) in C-moll.

(Allegro.)

Geängstet Herz, unmuthig, grambeklommen,
Verschmähst du fast den linden Trost der Klagen;
Will deiner Nacht noch keine Hoffnung tagen?
Der Qual der Wunden nicht die Heilung kommen?

(Adagio.)

Sieh' eine Lichtgestalt vor dir entglommen —
Religion! — sie läſst dich nicht verzagen!
Belehren wird sie über manche Fragen:
Vertrau' auf Gott! — das kann allein dir frommen!

(Menuetto.)

Ob das Geschick den Köcher auf dich leere,
Die Wuth der Schmerzen tausendfach sich mehre,
Du ringst nun standhaft, ja, mit Trutz und Hohn.

(Finale.)

Stimm' in den Siegeshymnus sel'ger Geister
Dann jubelnd ein, der Erdenschickung Meister,
Und ärndte, Dulder, die verdiente Krone!

2) Sinfonia eroica (Heldenleben)

(Allegro.)

Fels wider Fels steh'n kämpfend die Heroen!
Schild gegen Schild, Knie gegen Knie anstemmend,
Und Helm an Helm, und Busch mit Busche dämmend,
Ringt Kraft mit Gegenkraft in Todesdrohen.

(Marcia funebre.)

Graunvoller Untergang des irdisch-hohen!
Hier naht ein Zug, ihn zögert Schmerz, beklemmend,
Und Wehmuth wahrt noch, kaum die Thräne hemmend,
Das Heldenwort, mit dem der Geist entflohen!

(Scherzo.)

Erblüht nun, ihr, des groſsen Namens Erben,
Im Knabenspiel bei der Schallmei Gesängen
Und bei des Hifthorns fröhlichen Fanfaren!

(Finale.)

Dann stürmt hinaus, gleich flugbar jungen Aaren,
Euch in Turnier und ernstes Spiel zu drängen,
Der Schönsten Dank, — oft keinen zu erwerben!

3) in A-dur.

(Poco sostenuto — Vivace.)

Des Himmels Segensfüll' in Südgeländen
Belebt den Rundgesang am Fest der Trauben,
Es prangt der Früchte Gold in Hütt' und Lauben,
Es kreis't der Schlauch, den Firnewein zu spenden.

(Allegretto.)

Ein junges Pärchen weiſs sich abzuwenden,
Zu Klag' und Vorwurf, die sich flüsternd schrauben;
Es muſs sich erst noch Augenblicke rauben,
Damit die Wonnen nächster sich vollenden.

(Presto.)

Die Jugend, schön, behend und unbefangen,
Liebt, sich in Scherz und Spielen zu verketten;
Die Alten sehn's, behaglich, froher Dinge.

(Allegro con brio.)

Zu landeseignen Tänzen winkt Verlangen:
Herbei denn, Tambourin und Kastagnetten,
Daſs Anmuth um den Preis mit Schönheit ringe!

S. v. W.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 26. Januar. Nro. 4. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-System.

Von A. Loewe, Musik-Direktor am Gymnasium, Seminarium und der Jakobs-Kirche in Stettin.

Das allgemeine Interesse, welches man auch in Deutschland mit Recht an einer, für die Tonkunst und das Unterrichts-Wesen in derselben so wichtigen Erscheinung nimmt, als das Musik-System des Herrn Professors Logier ist dessen glänzende Resultate uns früher schon von dem geachteten Herrn Kapellmeister Spohr aus London referirt wurden, und dessen Erfolge jetzt in unsrer Mitte an der Quelle selbst, in Berlin, in Augenschein genommen werden können — dieses allgemeine Interesse bestimmt mich, auf den Wunsch der Redaktion dem Publikum etwas Näheres darüber mitzutheilen, da ich das Glück hatte, von Einem Hohen Ministerio der Geistlichen und Medizinal-Angelegenheiten berufen zu werden, dieses System kennen zu lernen.

Es liegt nun einmal in der Natur des Menschen, jede Neuerung in irgend einer Wissenschaft oder Kunst miſstrauisch anzusehn. Je auffallender eine solche erscheint, und je mehr sie sich auf dem Wege der Originalität vom bisher Bestehenden unterscheidet, desto mehr ist jeder, der davon nicht näher unterrichtet ist, geneigt, seine Zweifel darüber zu äuſsern. Es fehlt alsdann weder bei geistreichen Leuten an scheinbar gründlichen Bedenken, noch bei Ungebildeten an den absurdesten Einwürfen. Die letztern sind nun namentlich in England in Unzahl gemacht, wo sich Herr Logier zuerst hervorarbeitete. Die dortigen Musik-Lehrer gewöhnlicher Art vergaſsen zum Theil ganz, ihrem engherzigen Vortheil zu Liebe, der ihnen nach ihrer kleinlichen und noch dazu ganz irrigen Meinung entginge, den wissenschaftlichen und künstlerischen Beruf, dem doch jeder Mensch wenigstens nachstreben sollte, und meinten durch ihre dürftige Opposition der sich immer mehr bewährenden guten Lehr-Methode ins Rad zu greifen. — Alles dieses ist nun einmal nicht anders, und es ist sogar nothwendig, daſs es so ist. Anders wurde Herr Logier schon in Deutschland beurtheilt. Die ersten Musik-Kenner Berlins muſsten ihm wenigstens Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und der Erfolg bei seinen Zöglingen ist der Art, daſs der gemüthliche Mann weiter nichts sagt, als: „kommet und sehet.

Ich will in der möglichsten Kürze folgende Fragen zu beantworten versuchen:

„Was ist das Logiersche Musik-System an sich betrachtet, sowol in theoretischer als praktischer Hinsicht; wie unterscheidet es sich von den bisherigen Unterrichts-Arten und welcher Erfolg steht bei der Anwendung desselben für die Zukunft zu erwarten?

Das System hat im Allgemeinen einen doppelten Zweck: 1) Klavierspieler zu bilden, und 2) diese Klavierspieler, auf die leichteste, selbst kleineu Kindern faſsliche Art in der Theorie der Tonkunst mit schnellen und bedeutenden Resultaten zu befestigen.

(Fortsetzung folgt.)

II. Recensionen.

Lieder und Romanzen von Uhland, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und dem Dichter gewidmet von Konradin Kreuzer, Kapellmeister am

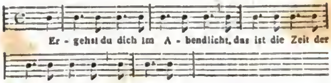
Digitized by Google

K. K. Hoftheater in Wien. 60s Werk 1te Folge der Frühlings- und Wanderlieder. Eigenthum des Verlegers. Leipzig bei H. A. Probst. Preis 20 Gr. *)

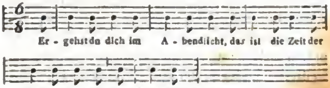
(Schluſs.)

Die Beschleunigung der letzten Worte im dritten Takt ist ganz unmelodisch und unrythmisch. Allein die Enge, in der sich der Komponist befand, ist uns ebenfalls nicht verborgen. Erstlich hatte er die Verpflichtung, die Parenthese auszudrücken, und zweitens ist ihm das Versmaaſs im Wege. Nämlich es fodert bei der dritten Zeile, des weiblichen Reims wegen, durchaus eine Spaltung des Auftakts-Viertels in zwei Achtel, zwischen welchen noch überdies die Stelle fällt, wo der Sänger Athem zu nehmen hat. Man betrachte das Schwere des Merkmals:

Schreibt man dies im Vierverteltakt mit Noten, so ergiebt sich folgender Rythmus:



im 6/8 Takt folgender:



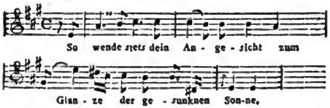
Also auf alle mögliche Weisen, (der 3/4 Takt wäre hier nur verlängerter 6/8 Takt, und 3/2 verlängerter 3/4 Takt) stöſst der Komponist an diese Klippe, die aus dem Zusammenfluſs von vier Kürzen (und eine weiter davon höchstens anceps zu nehmen) entsteht, die ihre Ursach in der weiblichen Endung finden. Die Beschleunigung des natürlichen rythmischen Schrittes ist also irgendwo nothwendig; allein ob sie nicht schicklicher angebracht werden könnten, als gerade gegen den Schluſs, das ist eine andre Frage. Wir glauben ja, und zwar auf mehre Arten, wenn nämlich der Karakter des Textes es zulieſse*). Das Gleichgewicht wäre z. B. durch eine Verlängerung des Rythmus leicht und schön herzustellen geworden; allein dazu bedarf es eines wesentlichen Grundes in den Worten, der hier mangelt. Die vier ersten Zeilen enthalten nur eine einfache Anweisung zu einer Handlung, und die Empfindung schweigt darin noch gänzlich. Daher kann der Musiker auch auf keine Weise frei werden und sich dem Schwunge melodischer Darstellung überlasssen; im Gegentheil, um nicht in den Fehler der Affektation zu verfallen, muſs er jeden bedeutenden Ausdruck zu vermeiden suchen. Die Musik, statt als Seele des Gedichts den Körper desselben zu beherrschen, wird demselben ganz unterthan, weil er eine sinnliche Uebergewalt hat, und so ist es um ihre Wirksamkeit geschehn. —

Wir glauben an diesem Beispiele dargethan zu haben, daſs Herr Kreuzer zwar geleistet hat, was unter Umständen möglich war, und insofern von allem Vorwurfe frei zu sprechen ist; allein von dem Vorwurfe, weshalb er sich an einen unbildsamen Stoff gewagt hat, müſste er sich durch Privatgründe reinigen, die den Kritiker nicht kümmern können. Dieser muſs daher voraussetzen, daſs ein Mangel in der Fähigkeit, den Text zu beurtheilen, oder eine Uebereilung Schuld an dem miſsrathnen Werke sind. Der erste Grund ist aber ein musikalischer Fehler; denn es kommt hier nicht auf die ästhetische sondern auf die musikalische Vollkommenheit eines Gedichts an, die der Musiker besser, als der Dichter selbst einsehen soll. Diesen Mangel an Einsicht dürfen wir deshalb aber Herrn Kreuzer nicht zutrauen, weil er durch seine früheren Wahlen bewiesen hat, wie sehr er die Foderungen eines musikalischen Gedichtes kennt; es bleibt also eine Uebereilung, zu der ihn wol die Vorliebe für den trefflichen Dichter und für das schöne Gedicht selbst verführt hat. Wie gern verzeiht man so etwas, wenn man es gleich mit dem kritischen Auge nicht übersehen darf. Ich

*) Eine zulässige wendet der Komponist in der folgenden Zeile selbst an. S. w. unten.

Digitized by Google

hoffe, daſs Herr Kreuzer, der sein Lied kennt, wol meine Ansicht sein dürfte, allein andere Leser werden manche meiner Behauptungen noch ohne Beleg finden, da ich bisher nur eine Stelle der Melodie herausgehoben. Für diese stehe die unmittelbar nachfolgende:



Hier haben wir dieselbe Beschleunigung des Rythmus wie oben. Sie fällt nicht so auf, weil man durch das erste mal schon darauf vorbereitet ist. Der Fleiſs des Komponisten, dem Texte Musik abzugewinnen, ist sichtbar im dritten Takte der angeführten Stelle. Die synkopirte Note, der Sextensprung in der Melodie, alles das deutet auf die Absicht, die Pracht des Sonnenglanzes nicht unbeachtet zu lassen. Allein eben weil der Fleiſs s i c h t b a r ist, so stört er uns und man wird an das Wort des Dichters erinnert: „man merkt die Absicht und man ist verstimmt.“ —

Gehn wir weiter. Der Komponist fühlt, daſs er den Rythmus zuletzt auf andere Art herstellen müsse, und beschleunigt ihn nun zu Anfang. (S. oben Anm.)

Die drei Achtel Auftakt gestatten uns am Schluſs des rythmischen Falls ruhigere Viertel. Der Gang der Melodie wird dadurch viel ebenmäſsiger und natürlicher. Gewiſs hätte der Komponist diesen Weg schon zu Anfang eingeschlagen, wenn ihn nicht die unmusikalische Parenthese verführt hätte. Er hätte da lieber etwas aufopfern und das Ganze mehr beachten sollen. Die Ueberschrift belehrt uns, daſs alles in sanfter, langsamer Bewegung genommen werden soll; die Rythmen streiten dagegen. Es ist wahr, die Sprachweise, in der man eine Parenthese andeutet, ist karakteristisch wiedergegeben. Allein der Vortheil gilt doch einmal nur hier dem ersten Verse, und wie unbedeutend ist er zweitens, wenn der Karakter des Ganzen dabei leidet. Wir geben hier zur Rechtfertigung unserer Meinung die zuerst angeführte Stelle nach der rythmischen Aenderung, die im zweiten Theile des Liedes vorwaltet, und fragen um Entscheidung an, ob es nicht natürlicher und ruhiger flieſst.

Wir wollen damit nur behaupten den, Rythmus faſslicher gemacht, keinesweges die Melodie verbessert zu haben.

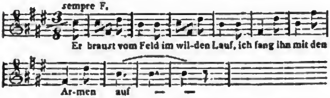
Am Schluſse des Liedes endlich kehrt die erste rythmische Behandlung wieder, nur mit dem Unterschiede, daſs der letzte Takt mit einer aushaltenden Note verlängert, angefügt ist.

Was wäre also das Resultat unsrer, vielleicht zu langen Abhandlung über dies eine Lied? Daſs der Komponist den ersten Irrthum beging, da er es wählte, und daſs dieser erste Irrthum nachher, wie das Segeln mit falschem Kompaſs, gewirkt hat, daſs nämlich, trotz aller Wendungen und Geschicklichkeit das Ziel doch nicht erreicht worden. Wir bitten, wegen der Ausführlichkeit, um Vergebung, allein sie schien uns nothwendig, wenn wir, ausser der Behauptung, auch einen Beweis hinstellen wollten. In der Hoffnung, daſs dieser uns nun das Vertrauen der Leser erweckt hat, daſs wir nicht ohne Gründe eine Meinung aussprechen, dürfen wir bei den folgenden Nummern wol etwas kürzer sein.

No. 2. D e s K n a b e n B e r g l i e d ist der Musik viel günstiger. Wenn gleich die Ausführung, durch fünf Strophen, ein wenig lang ist, so ist der Inhalt derselben doch nie unmusikalisch. Die freie, erfrischende Alpenluft athmet aus dem ganzen Gedichte; dazu der schweizerische Hintergrund, aus dessen Ferne die Alpenglocken und der Kuhreigen herüber tönen, ferner die rüstige Fröhlichkeit des Jüng-

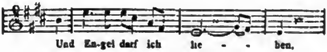
Digitized by Google

lings selbst und ein musikalisches Stück bildet sich fast von selbst. Herr Kreuzer hat dies alles in seiner Bedeutung aufgefaſst. Melodie und Begleitung, die sich fast immer im einfachen Dur-Dreiklang halten, erinnern an die Art und Weise des jubelnden Schweizergesanges; aus dieser Absicht sind auch die Sprünge in der Melodie zu erklären und zu loben, da das grelle Aufsteigen in Sexten und Oktaven den Schweizersängern ganz eigen ist. Vorzüglich karakteristisch ist der zweite Satz des Liedes in Cis-moll und darin ist besonders die Stelle:



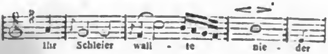
woran sich beschlieſsend das Thema anfügt, sehr lobenswerth; weil, ein seltner Fall, Eigenthümlichkeit und Natürlichkeit sehr gut vereint sind. — Der Grund, weshalb nur der erste Vers in E-dur, die andern vier in Cis-moll gesungen worden, ist nicht recht abzusehn.

No. 3. Die Nonne. Dies möchten wir fast für das gelungenste Lied der Sammlung erklären. Das Gedicht ist überaus schön. Eine trauernde Schwester wandelt im Mondschein im stillen Garten des Klosters, und freuet sich des schmerzlichen Glückes, daſs ihr Geliebter todt sei, und sie ihn nun, als einen seligen Engel mit reiner Inbrunst lieben dürfe. Und wie sie im innigsten Gebet des entsagenden Glückes vor der Mutter Maria niedersinkt, breitet sich der beruhigende Fittig des ewigen Schlummers tröstend über die Unglückliche dahin und erfüllt ihr Sehnen und Hoffen. — Die gewählte Tonart G-moll, die Ruhe und doch schmerzliche Innigkeit der Melodie, die zwanglose, doch wahre Deklamation sind zu loben; doch von Seiten der Harmonie könnte mehr musikalisches Interesse erwartet werden, denn sie ist fast durchgängig bedeutungslos. Ueber eine Ansicht des Komponisten sind wir wiederum nicht ganz mit ihm einig. Er komponirt die zweite und dritte Strophe auf eine andere Melodie als die erste und letzte, und zwar in E-dur. Wir gestehn, daſs uns gerade diese Anwendung unbegreiflich ist. Das Lied zerfällt, zwar, wenn man will, in zwei Theile, nämlich der äuſsern Beschreibung der schmerzlichen Gestalt und des Todes der Liebenden, und des Gebets, wo ihre eigenen Worte angeführt werden. Daher könnte man eine umändernde Bearbeitung des zweiten Verses wol begreifen. Allein warum der dritte mit zur Melodie des zweiten gezogen wird, ist noch nicht erklärt. Der Komponist wird antworten: weil das tröstende Dur die hülfreiche Huld der Maria besser ausdrückt. Alsdann müſste aber die letzte Strophe, wo die Hülfe wirklich eintritt, noch um so mehr in dem weicheren Dur gehalten werden. Viel richtiger und schöner würde das ganze einfache Lied nach der ersten Melodie gesungen, besonders da die zweite bei weitem mindern Werth hat. Ich hebe nur den Gemeinplatz (man verzeihe diesen übertragenen Ausdruck) am Schluſs heraus.



Wie weit schöner klänge diese sanfte Tröstung nach der Melodie des ersten Verses

Wie in Parenthese merke ich hierbei an, daſs die Verlängerung dieser Melodie am Schluſs des letzten Verses sehr schön ist und gleichsam das Dahinsterben ausdrückt.

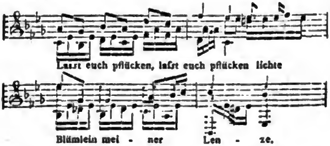


Zur Aenderung zurück. Ich habe die Art bestritten, wie Herr Kreuzer die Komposition der Mittelverse geändert hat und mich darüber gerechtfertigt, Jetzt muſs ich mich noch darüber erklären, weshalb ich die Veränderung überhaupt nicht gut heiſsen kann. Die guten Liederkomponisten älterer Zeiten waren nicht so skeptisch, jeden Vers besonders zu betrachten; sie sahen das Ganze an und richteten sich darnach; doch selbst die Einzelnbetrachtung hat hier

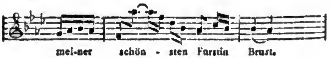
Digitized by Google

Unrecht. Das koſende E-dur iſt nur ein Raiſonnement, welches in der Wirklichkeit nicht Stich hält. Niemand hält ſich überzeugt, daſs die Nonne, durch den Tod ihres Geliebten, wirklich glücklich ſei; es iſt nur die Zuflucht ihres beklemmten Herzens, darin ein Glück aufſuchen zu wollen. Der Dichter und der Himmel, die es beſſer wiſſen, laſſen ſie nachſterben. Shakeſpeare, der immer die tiefſte Wahrheit des Gefühls, niemals dieſen ängſtlich kaſuiſtiſchen Skepticismus der Empfindungen giebt, parodirt in „Was ihr wollt" den Troſt dieſer Art ſehr ſchön, indem er den Mann der trauernden Olivia beweiſen läſst, ſie müſſe über den Tod ihres Bruders froh ſein, weil ſie ſeine Seele im Himmel glaube. Nur auf eine todte, unwirkliche, ganz abſtrakte Weiſe raiſonnirt ſich ſolch ein Glück heraus; die Natur des Gefühls ſpottet darüber und weiſs nichts davon. Wäre Herr Kreuzer dieſer untrüglichen Stimme gefolgt, er hätte den Fehler vermieden, und das ſchöne Lied ſtände einfach und tief erweichend da. Schade daher!

No. 4. Dies ſchöne Gedicht ſcheint uns ganz verfehlt aufgefaſst zu ſein. Herr Kreuzer giebt uns ein Lied, welches zum erſten Verſe paſst, aber nicht zu dem Ganzen des Gedichts. Dies iſt um ſo mehr zu rügen, da das Lied durchkomponirt iſt; denn wozu dies geſchieht, weiſs man in der That nicht, wenn grade der Vers, der die Stimmung als traurig durch das Ganze ſich hin ziehend, andeutet, wenn gerade der, auf die erſte ziemlich leere und frivole Melodie geſetzt, wiederkehrt. Die wenigen Abänderungen, die ſich vorfinden, ſind nur Manieren, oder eine unbedeutende Wiederholung einiger Zeilen, die wenig Nachdruck haben und hervorbringen. Der Inhalt des Gedichts iſt: „Laſst euch pflücken, Blumen meiner Luſt, denn ihr ſollt den Buſen meiner ſchönſten Fürſtin ſchmükken, und gleich mir dort unerhört, vergeblich hinaufblicken zu ihrem Auge und ihr ſchimmernd entgegenglühen. Und Euer Loos wird auch ferner gleich dem meinen ſein, denn Feuer-Aeuglein blau wird verblaſen Eure Glut, welken, wie mein Auge matt, meine Wangen bleich geworden ſind." Kann zu einem ſolchen Liede, das Liebesſchweigen wol die Melodie nach den erſten Zeilen zugeſchnitten werden, wie folgt:



beſonders wenn das Akkompagnement ſo munter iſt? So pflückt ein glücklich Liebender froh hoffende Blumen für die Geliebte, aber keiner, der entſagen muſs. Auſserdem ſind manche (verzeihe Herr Kreuzer das Wort) gemeine Stellen, bloſse Sänger-Gewohnheiten ſehr ſtörend. z. B, die Wiederholung der letzten Zeile Vers 1.



III. Korreſpondenz.

Roſſini und die diebiſche Elſter auf dem Berliner Theater.

(Fortſetzung aus No. 3.)

Was giebt der Roſſiniſchen Kompoſition im Allgemeinen jene leichte, freie Bewegung, der man ſich ſo gern, oft unwiderſtehlich nachgezogen fühlt, der man bisweilen folgen muſs, ſelbſt wo der Mangel inn'rer Wahrheit und Tiefe ſtutzig, ja unwillig macht? Aeuſserlich betrachtet iſt es vor allem der überall klare und ſicher eindringliche Rythmus, in dem ſich die Melodien meiſt entweder marſchartig, oder tanzmäſsig (beſonders in dem hebenden Walzertakte) bewegen oder, wenigſtens, mit kurzen, leicht faſslichen Gliedern in einer ungeſtörten Symmetrie dem Ohre darbieten; dann neben dieſem allgemeinen Rythmus die Lebhaftigkeit und Faſslichkeit ſeiner Figuren, namentlich jener, wegen ihrer unaufhörlichen Wiederkehr ſo oft angefeindeten Triolen. Allein dieſe Geſtaltung im Ganzen und Einzelnen will ſelbſt erſt auf

Digitized by Google

einen Grund im Wesen Rossinis zurückgeführt sein und ist nicht die Sache, welche wir zu erkennen suchen. Man kann die Triolen hundertweise schreiben, kann Märsche und Walzer zu Dutzenden an einander nähen, ohne Rossinis Leichtigkeit und Lebhaftigkeit erreicht zu haben.

Der letzte Grund dieser oft so erwünschten Eigenschaften ist Rossinis vollkommene Unbefangenheit, die Sorglosigkeit, mit der er sich in jedem Augenblicke so giebt, wie er eben ist, dann aber auch die Lossagung von jedem höhern den Geist gewaltig aus Leichtsinn, Behagen und Fröhlichkeit aufrüttelnden Streben. Wer nun tiefere und edlere Regungen in sich empfindet, der kann — und könnte er, so darf er sie nicht ohne Versündigung an sich selbst um des Geringern Willen, das in Rossini erblüht ist, opfern. So gewiſs z. B. ein Kavatinen-Thema von Rossini, wie das aus der diebischen Elster:

und alle ähnlichen mit ihren Wiederholungen und Gegensätzen leichter faſslich ist, als das von liebender Sehnsucht glühende Thema aus der Vestalin:

so könnte man doch unmöglich wünschen, daſs dieses Edlere und Gewichtigere jenem Geringern und Leichtern geopfert worden wäre. Der höher Strebende nun möge stets eingedenk bleiben, daſs nur das Gewöhnliche und Niedere schnell und allgemein Eingang findet, daſs aber jede höhere Leistung, wenn auch später, doch dann um so tiefer erkannt, um so inniger aufgenommen wird. —

Allein es ist bei den deutschen Komponisten keineswegs immer und blos jenes Streben nach Höherm, sondern in gleichem Maaſse bei vielen eine Befangenheit in äuſserlichen Absichten, welche ihren Werken die natürliche Leichtigkeit, die wohlthuende Beweglichkeit entzieht. Neben dem, daſs sie ein Kunstwerk schaffen, beladen sie den Geist mit so manchem andern Vorsatze und bleiben in einem so unseligen Bewuſstsein desselben, daſs mancher reichbegabte Geist oft vor Wollen nicht zum Vollbringen zu kommen scheint. Nur zu deutlich verräth namentlich manches deutsche Werk die Absicht des Verfassers, daſs die Melodie original, die Harmonie reich, die Deklamation in jeder Silbe genau abgewogen sein soll. Ein freier und reicher Geist, ein geübter, klar auffassender Sinn muſs diese Eigenschaften unbewuſst verleihen und ungesucht das Kunstwerk mit ihnen durchdringen. Aber dazu gehört, daſs er schon dem Künstler inwohne; sich im Momente des Schaffens ihn aneignen wollen, kann nur von der Vertiefung in den Gegenstand abziehen zu Zerstreuung und Zersplitterung führen, die natürliche Ungezwungenheit und Leichtigkeit stören. Was soll man nun vollends bei jenen nur zu häufigen Bestrebungen, diese oder jene Geschicklichkeit — in der Handhabung des doppelten Kontrapunktes u. dergl. über die eigentliche Tendenz vieler unserer Künstler urtheilen? Kaum erlaubt sich ein Virtuos jetzt, ein Konzert, eine Sonate, eine Fantasie zu schreiben, ohne einen Fugensatz — aller innern Nothwendigkeit baar — einzuflicken. Haben sie eine Ahnung, daſs irgend etwas am Gehalt ihres Werkes fehle? Das Hervorgesuchte und Eingepfropfte erhöht ihn wahrlich nicht. Ein Künstler muſs sich ganz seinem Gegenstande hingeben, mit Verläugnung aller andern Wünsche nichts wollen, als, ihn vollendet darstellen — sonst ist es um das Kunstwerk gethan. Hierin kann von Rossini gelernt werden, der stets nur Eine Intention zeigt, wie gering auch ihr Gehalt sein möge.

Noch eine Lehre können jüngere Künstler ihm abgewinnen. Welch ein Reichthum musikalischer Schönheiten, wie reizende Melodien, wie viel frappante Modulationen, wie wohlklingende Instrumentation! Man könnte ihn darum beneiden, wenn das Leben in der eignen Brust ein so äuſserliches Verlangen zulieſse. Und trotz so vieler Schönheiten — wer hat nicht schon mitten in rossinischen Opern Langeweile, zwischen entzückenden Momenten wahre drükkende Langweile empfunden? Forschen wir dem Grunde nach, so werden wir ihn **in der Ma-**

Digitized by Google

nier gewahr, der sich Rossini mehr hingegeben hat, als man es je von einem so talentvollen Manne hätte erwarten sollen. In Manier und damit in Wiederholung, Flachheit, Alltäglichkeit verfällt jeder, der Gegenstände seiner künstlerischen Thätigkeit nur oberflächlich auffaſst, und deshalb einen wie den andern nicht nach seiner von allen andern geschiedenen vollen Eigenthümlichkeit, sondern nur in den Zügen darstellt, die viele oder die meisten Gegenstände mit einander gemein haben.

(Schluſs folgt.)

Konzert von Albert Schilling.

Ein junger Virtuose auf dem Fortepiano, der Hoffnung giebt, in so viel Jahren, als er jetzt alt ist, nämlich 9, etwas recht Bedeutendes zu leisten. Sein Spiel ist rund und klar, sein Anschlag, obwohl noch jugendlich schwach, doch sicher und dreist. Die Fertigkeit ist für die Jahre des Kindes bewundernswürdig, u. leuchtet schon durch das historische Faktum ein, daſs der Knabe drei umfassende Tonstücke zu gleicher Zeit so in Uebung hat, daſs er sie an Einem Abende vortragen kann. Sehr wünschenswerth wäre es daher, wenn diesem viel versprechenden Kinde ein recht gründlicher, anhaltender Unterricht eines Meisters würde, der besonders den etwas vernachlässigten Vortrag der Melodie streng vor Augen hielte. Wenn der Vater des kleinen Virtuosen seinen Aufenthalt hier hätte, so würden wir dazu unsern vortrefflichen Ludwig Berger vorschlagen, der an Herrn Felix Mendelssohn einen so vorzüglichen Schüler von ähnlichen Anlagen gezogen hat. Allein es scheint, daſs Herr Schilling schon jetzt beabsichtigt, den jungen Künstler auf Reisen zu führen. Wir würden dagegen sein, weil er gewiſs zu einer höhern Ausbildung käme, wenn er ein fünf bis sechs Jahre ununterbrochen bei einem wirklichen Meister studierte, und alsdann durch Reisen und Hören sich einen selbständigen Stil bildete. Nöthigen indeſs Verhältnisse Herrn Schilling zu diesem Verfahren, so wünschen wir, daſs dieses Zeugniſs dem jungen Virtuosen zur Empfehlung dienen möge, damit auch von Seiten der finanziellen Absicht das Unternehmen des Herrn Schilling nicht ein nachtheiliges werde, wie es dies gewiſs von Seiten der Kunst ist. — Die Anordnung der übrigen Konzertstücke war lobenswerth, aber dennoch der Saal wenig gefüllt. — L. Rellstab.

Zusatz.

Auch der Unterzeichnete hat Gelegenheit gehabt, den interressanten Knaben zu hören und näher kennen zu lernen. Ein Liedchen von seiner Komposition und unbefangene Aeuſserungen des Knaben über den Eindruck, den diese und jene Kunstleistung auf ihn gemacht, bewiesen einen gesunden und kräftigen, dabei aber durchaus kindlichen Sinn. Ueber die Leistungen des Knaben am Pianoforte stimmt der Unterzeichnete dem vorstehenden Berichte seines Freundes vollkommen bei, und hegt den Wunsch, daſs dem Knaben durch Versetzung seines Vaters, oder auf andere Weise Gelegenheit gegeben werde, hier zu wohnen, und hier seine höhere Bildung zu erhalten.

Berlin. Marx.

Paris, Oktober 1824.

(Fortsetzung aus No. 3.)

Antonio, Richter von Vega, hatte in einem Augenblicke dringender Gefahr dem Könige Alphons einen Theil seines Vermögens und den Arm seines Sohnes angeboten. Diese Gabe ward nicht verschmäht, wohl aber schnell vergessen. Das Gefühl des stolzen Spaniers war tief verletzt; nichtsdestoweniger blieb sein Sohn beim Heere. Bald nach hergestelltem Frieden kehrte dieser, Felix mit Namen, in die Arme seiner Familie zurück, den erhaltenen Urlaub dazu verwendend, sich mit der jungen Rosette, die er liebt und die ihn mit gleichen Gefühlen beglückt, zu vermählen. Die Feste beginnen, und werden, durch den Reiz der Jahreszeit und der ländlichen Freuden gehoben, gröſstentheils in der blühenden Natur gefeiert; die Bauern verherrlichen dieses Fest der Liebe und Unschuld durch ihre einfachen Vergnügungen, und schaarenweis ziehen die jungen Paare zum Tanz einem reizend gelegenen Wäldchen ohnweit des Dorfes zu. Die Musik erschallt, die Paare fliegen im fröhlichen Taumel durch die Reihen, als plötzlich ein Tumult entsteht, die Bauern beim Eingange des Gehölzes sich wüthend um einen Mann drängen, der plötzlich erschienen und ihre Feste zu stören gedroht; schon wird der Tumult allgemeiner, da stürzt plötzlich, das gezückte Schwerdt in der Rechten, ein Ritter aus dem Walde; sein Auge funkelt vor Zorn, und schnaubend fodert er Rechenschaft für die seinem Diener erwiesene Schmach; bestürzt fahren die Bauern auseinander, als Felix, von dem Getümmel angelockt, herbeieilt, und ohne Zaudern begegnet sein Schwerdt der Klinge des Unbekannten; vergebens ist das Bemühen der Umstehenden sie zu trennen, jede beruhigende Ermahnung reizt nur ihren Zorn, und schon droht dieser heftigen Aufwallung ein tragischer Ausgang, als plötzlich der Richter, Frieden gebietend, unter sie tritt, und — die drohenden Eisen sinken zur Erde. Demüthig naht Felix seinem Vater, und ein Blick macht aus dem heldenmüthigen Fremdling einen zitternden Knaben; ein Blick — — doch nicht der zürnend gebietende des ehrwürdigen alten Richters, — nein, der holdselige, auf Schwingen der Liebe getragene Blick, den Amor selbst mit kindischem Lächeln ins Herz des, nicht Allen hier so unbekannten Fremdlings sandte. Das furchtbare Geschoſs, dem diese vernichtende Waffe enteilte, ruhte unter den dunkeln Augenwimpern der Tochter unsers Richters, und den alten christlichen Helden an Tapferkeit und Demuth ähnlich, senkte sie ihre Waffen nach vollbrachtem Siege zur Erde, und der strahlenden Abendsonne gleich, die den Siegesschauplatz des Helden vergoldet, überzog ein glühendes Roth die Lilien ihrer Wangen. Diese etwas kühne Metapher wurde von den Umstehenden verschiedentlich ausgelegt; die Bauern schrieben sie der Ueberraschung zu, ihr Bruder dem Schreck, der alte ehrwürdige Richter setzte sie

Digitized by Google

auf Rechnung ihrer jungfräulichen Schüchternheit; ein Satyr, der schmunzelnd im nächsten Gebüsche lauschte, lachte der Umstehenden, und lieh dem Ereignisse einen sentimentalren Grund, kühn behauptend, daſs nicht das Erstaunen des erſten Anblicks dies bewirkt. So war es auch; denn, um uns nicht zu weit von der Fabel des Stücks zu entfernen, und uns pflichtgemäſs erinnernd, daſs wir keinen Roman, sondern eine Recension schreiben, wollen wir nun den Verlauf der Sache mit wenigen trocknen Worten referiren. Unser Satyr hatte keinesweges geirrt, denn in Sevilla, wo die Tochter des Richters (bis uns der französische Berichterstatter darüber Gewiſsheit ertheilt, wollen wir sie einstweilen Jeannette nennen) wo, sagen wir, diese holdselige Jeannette einige Jahre ihrer blühendsten Jugend zubrachte, hatte sie ein junger Ritter, Don Fernando, erblickt, ein Groſser des Reichs und Günstling des Königs. Sie sehen und lieben war das Werk eines Augenblicks, und trostlos über ihre Abwesenheit entwarf er gleich nach ihrer Abreise von Sevilla den Plan, ihre Nähe wieder zu gewinnen. Zu diesem Endzweck lobte Fernando, im Augenblicke als der König im Begriff stand, auf die Jagd zu gehen, aufs eifrigste die reizende Gegend um Vega; denn daſs dies der Aufenthalt seiner Geliebten war, hatte er glücklich erfahren, wiewohl sich hierauf seine ganze Kenntniſs ihrer Verhältnisse und ihrer selbst beschränkten. Freudig stimmte der König dem die Burg schon vielfältig gerühmt worden, der bereits den Vorsatz gefaſst, sie zu besuchen, in diesen Vorschlag ein, und dessen Günstling flog von seinem Stallmeister begleitet, dem Könige voran, den besagten Ort zu dessen Empfange einzurichten. Ein Streit entzweite in dieser Hinsicht den Letztern mit den Bauern, und der dadurch zwischen Felix und jenem Fremdlinge veranlaſste, drohte einen gefährlichen Ausgang zu nehmen, als jener siegreiche Blick der schönen Jeannette im Moment die Ruhe herstellte, und den, von seinem Erstaunen kaum erwachten Unbekannten nöthigte, sein Unrecht zu gestehen, und sich zu entfernen. Es war Don Fernando. — Ende des ersten Akts. (Schluſs folgt.)

Zur Musikbeilage.

Den zahlreichen Freunden händelscher Musik, die den Messias nur in der Mozartschen Bearbeitung besitzen, theilen wir den interessantesten der beiden, von Mozart nicht aufgenommenen Chöre mit, der in der ursprünglichen Anordnung nach dem Recitative:

„Zu welchem von den Engeln hat er je gesagt, du bist mein Sohn, heut hab' ich dich gezeuget?“

mit den Worten

„Let all the angels of God worship him.“

eintritt. Der von Mozart angeordnete Eintritt des B-durchores nach dem Schlusse jenes Recitativs im harten Dreiklange auf A ist so imposant, dem Gedicht im Ganzen und eben an dieser Stelle —

„Der Herr gab das Wort! Groſs war die Menge der Boten Gottes.“

so angemessen und der Jdeengang so kühn, dabei aber so unzweideutig klar*), daſs wir nicht blos aus einer Gewöhnung an Mozarts Anordnung nicht für die Wiedereinsetzung des beigelegten Chores stimmen würden. Uns würde derselbe an jener Stelle müſsig, und in so fern als eine Ueberladung erscheinen. Anderer Meinung ist Rochlitz in seiner gediegenen Abhandlung über Händels Messias.**)

An und für sich wird aber die Komposition ungetheilten Beifall zu erwarten haben, und für die Ausführung in der Kirche, so wie zur Uebung in Singvereinen hoffentlich willkommen erscheinen. Durchgängig zeigt sie die Frische, die männliche Klarheit und Kraft, die uns als wesentlicher Karakterzug in Händel erscheint; dabei ist aber mit besonderer Kunst eine neue Idee in ihr ausgeführt worden. Obgleich der Text nur einen Gedanken enthält, mithin, nach dem ersten Anblicke zu urtheilen, nur zu einem Thema, zu einer einfachen Fuge***) Anlaſs gab: so hat Händel doch erkannt, daſs nach dem wichtigen Inhalte jenes Recitativs ein besonders reich bewegter Chorsatz folgen müsse***). Er hat daher den einfachen Gedanken des Textes in zwei Beziehungen: einmal mit bestimmt zusichernder Gewiſsheit, dann mit feurig bewegter Leidenschaftlichkeit aufgenommen. So enthält denn auch die Musik nur einen Gedanken, aber diesen zugleich in groſsem Maaſse und in der Verkleinernng,

beide einander stets entgegengesetzt, und mit einanoer zu einer trefflichen, kunstreichen und dabei höchst klaren Doppelfuge verarbeitet. Das verkleinerte Thema foderte nach Raum und Bedeutung eine Verlängerung, und indem Händel die bewegte Figur des Mittelgliedes ( ) fortsetzte, gewann er einen höchst wirksamen Gegensatz zu dem majestätisch langsamen ersten Gliede des Thema in ordentlicher Gröſse.

Wir erlauben uns nur noch, auf das mächtige Emporsteigen der Oberstimme (am Schlusse) durch zehn Töne, und wenn sie sich mit der zweiten dann senkt, auf den eben so starken Eintritt des Tenors mit unterstützendem Basse aufmerksam zu machen.

*) Ztg erst. Jahrg. No. 51, S. 436.

**) Im ersten Bande seines Buchs für Freunde der Tonkunst, dem — wie wir zu unsrer Freude vernehmen — der zweite zu Ostern nachfolgen wird.

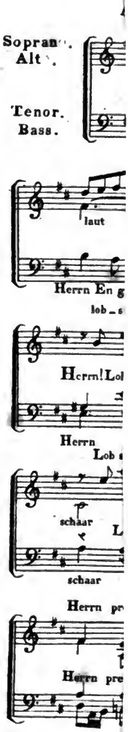
***) Zur Erläuterung der Benennungen aus der Fugentheorie müssen wir ein für allemal auf die Behandlungen dieses Gegenstandes im ersten Jahrgange der Ztg No 10, S. 88 u. f.; No. 18 S. 158 verweisen.

****) Vergl. Ztg erst. Jahrg. No. 51, S. 438.

(Hierbei eine Musikbeilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 2. Februar — Nro. 5. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-System.

Von K. Loewe, Musik-Direktor am Gymnasium, Seminarium und der Jakobs-Kirche in Stettin.

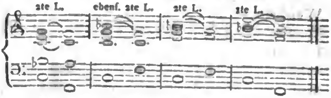
(Fortsetzung aus No. 4.)

Was nun im Speciellen die Theorie betrifft, so fällt dem Beobachter gleich beim ersten Eintritt in dieses Institut das rein empirische Verfahren höchst wohlgefällig ins Auge, mit welchem die Zöglinge angeleitet werden, die ersten, für Kinder unstreitig sehr schwierigen Elemente der Musik zu erlernen. Alles wird beseitigt und nicht gelernt, was nicht unmittelbar nothwendig ist und was sich späterhin von selbst ergeben kann. So z. B. lernen die Zöglinge nicht, wie gewöhnlich, die Noten, Tasten, Eintheilung in Oktaven und dergleichen auswendig; das System hat vielmehr die zweckmäſsigsten Mittel, alles dieses den Anfängern ganz beiläufig beizubringen. Kinder haben oft schon recht sichtbare Fortschritte gemacht (indem sie sich nur in jeder Hand mit fünf Tasten und Noten beschäftigen) ehe sie die ganze gebräuchliche Tonreihe kennen lernen. Ebenso werden auch durch das ganze System alle abstrakte Begriffs-Bestimmungen, gelehrte oder gelehrt klingende Ausdrücke, so viel es sich nur thun läſst, vermieden.

Die Basis der Theorie ist ein gründliches Schreiben, Nennen und Spielen sämmtlicher Dur-Tonleitern, nach einer einfachen Erklärung der Intervalle „halber Ton, ganzer Ton." — Diese Lehre der Tonleitern ist reich an vielen erleichternden, technischen Mitteln, wodurch die Zöglinge in den Stand gesetzt werden, gleichsam spielend, auch die allerschwierigsten Tonleitern zu bilden und aus einer aufgestellten Regel zu beweisen, daſs sie richtig sind.

Hierauf folgt die Lehre von den Akkorden, zuerst den Dreiklängen u. ihren Lagen, nebst der den Lehrern dieses Systems entwickelten Schwingung der Saite, welche Herrn Logier auch bestimmte, der Natur getreu, die bisher so genannte zweite Lage des Dreiklangs als die erste anzunehmen, mithin die dritte als zweite, und die erste als dritte. Dieses Kapitel ist durch technische Hülfsmittelchen ebenfalls spielend leicht gemacht.

Jetzt folgen vier Regeln, um die Grundbässe zu einer gegebenen Melodie (welche anfangs gewöhnlich durch die Tonleiter repräsentirt wird) zu finden, wobei der Satz in vier Stimmen eingeleitet wird und falsche Quinten und Oktaven zu vermeiden sind. Deren Vermeidung führt auf die Lehre vom Septimen-Akkorde, welcher höchst einfach seine Lagen nach dem Dreiklange benennt und deshalb das Spielen dieser Akkorde erstaunend erleichtert:



Auf diesen Akkord legt Herr Logier mit Recht ein auſserordentliches Gewicht. Er betrachtet ihn als den Haupt-Hebel der Mannigfaltigkeit in der Harmonie und nennt ihn daher höchst sinnig das Auge der Tonkunst, und seine 3 und 7 die Augen des Akkordes. Das ganze System der Harmonie ersteht auch zur Bewunderung des Kenners mit der unablässigsten Konsequenz auf ihm und den Dreiklängen, und die einfachen Regeln seiner Auflösung bewirken,

Digitized by Google

daſs die Zöglinge spielend, nach Einführung der Dissonanzen, einen vierstimmigen Satz entwerfen, von dem jede der drei untern Stimmen, auch selbst nach der Lehre von den Umkehrungen nunmehr der Baſs, an melodiösem Fluſse der Melodie nichts nachgiebt, in welchem $\frac{6}{5}$ten, $\frac{4}{3}$ten, 2den, 6ten $\frac{6}{4}$ten $\frac{5}{4}$ten 9en und andre dergleichen vielbenannte Sachen mit einer Reinheit des Satzes ausgeführt werden, an der auch das schärfste und gewandteste Auge der Kritik durchaus nichts tadeln kann. Dieses in seiner Ausführung und in seinen Resultaten bewundernswerthe Kapitel hat mir und jedem, der es kennen lernte, die allergröſste Freude gemacht, weil das vorige Kapitel von der simplen Lehre der drei Grundbaſstöne eine Art Miſstrauen gegen das System erweckte. Jeder von uns Lernenden dachte, daſs sich damit wenig aufstellen lassen würde. Hier aber fiel es uns schon wie Schuppen von den Augen, und wir muſsten dem scharfsinnigen Erfinder unsern lauten Beifall zollen.

Nun erst kommt die Bearbeitung in Moll. Die Moll-Akkorde sind zwar schon bei der fallenden Dur-Tonleiter gegeben und mithin auch im Satze in Dur eingewebt, aber jetzt erst kommt die ganze Lehre von Moll, mit ihren einfachen Unterschieden von Dur, die sich nun ganz von selbst ergeben. In dieser Aufschiebung der Lehre von den Moll-Stücken, die eine so höchst bedeutende Vereinfachung der ganzen Musik-Lehre ist, zeigt sich Herr Logier's Originalität am glänzendsten. Schweigen ist auch Weisheit! —

Bei der Bearbeitung des Moll wird die Lehre vom Nonen-Akkorde in allen seinen Gestalten gegeben. Er erscheint mit allen seinen chamäleontischen Neckereien eben so einfach, wie die Septimen-Akkorde und Dreiklänge. Kenner werden schon längst errathen haben, daſs Herr Logier das ganze reiche Gewebe der Harmonie aus einem einzigen, terzenweis über einander gestellten Akkorde enthebt, und alle nur möglichen harmonischen Bewegungen auf drei simple Grundbaſs-Noten stellt. Die Scala ist also der Grund-Stoff der ganzen Melodie, ein Akkord, die Basis der Harmonie, und beide die ganze Musik.

Durch das ganze System verschlingt sich eine originelle Lehre von der Modulation oder Ausweichung. Einfache Regeln, bei denen man gar nicht begreift, wie man sie nicht auch hat finden können, (das Ei des Kolumbus!) verbreiten helles Licht über alle nur möglichen Fälle der Ausweichungen. Die Zöglinge können die in den Kompositionen vorkommenden nicht nur erklären, sondern sie eben so geschickt selbst machen, auf langen und den kürzesten Wegen. Davon hatten frühere Harmonie-Lehren keine Ahnung. —

Nach der Lehre von den Durchgangs-Noten, aufsteigenden Dissonanzen, den sich von selbst ergebenden Undezimen- und Terzdezimen-Akkorden folgt nun die Umwendung des Systems — wenn ich mich so ausdrücken darf — die linke Seite der Harmonielehre, nämlich: von einem gegebenen Basse die übrigen drei Stimmen zu finden. Höchst geschickt und einfach wird hier der Baſs wie eine Melodie behandelt. Dieſs wäre also die alte Art, den Generalbaſs, nur zweckmäſsiger als früher, zu üben und man sieht, daſs man nach Erlernung dieses Systems alle andern, bis jetzt geschriebenen Lehrbücher mitgelernt hat, und natürlich ungleich viel gründlicher und tiefer in die Harmonie eingedrungen ist. Die Zöglinge geben nun auch dem Alt und dem Tenor die Melodie und schreiben zum Erstaunen des zusehenden Kenners die übrigen Stimmen auf das vollkommenste ganz melodiös hinzu.

Das letzte Kapitel von den modifizirten Bässen giebt dem Lernenden jetzt ganz freien Spielraum in der Führung der Grundbässe, obschon auch selbst hier alles so systematisch und folgerecht geordnet ist, daſs das Gehör gar nicht in Anspruch genommen zu werden braucht, wenn Jemand bei der gründlichen Erlernung und dem Durchspielen aller bisherigen Lehrsätze noch nicht hören gelernt hat. —

Als Nachtrag folgt eine einfache Lehre von den Kirchen-Tonarten und eine Anweisung zu variiren, welche den einfachen Kontrapunkt beschlieſsen.

Der Grund zu dem doppelten Kontrapunkt ist aber, nach Herrn Logier's Versicherung, ge-

Digitized by Google

legt, welche scheinbar schwierige Setz-Art sich ganz von selbst ergeben soll. Ich selbst habe bisher, theils wegen Mangel an Zeit, theils um das Empfangene erst noch mehr zu durchdenken, diesen Abschnitt nicht gehört. An ihn schlieſst sich der Kanon an und den Beschluſs macht die Fuge. Ich glaube voraus zu sehen, daſs Herr Logier auch in dieser künstlichern Art des reinen Satzes eine ganz neue und einfache Theorie besitzt und habe mit Bewunderung seine eigenen Arbeiten und die seiner bessern Zöglinge gesehn. Eine Introduktion, Fuge und zwei Kanons, welche eine Art von Sonate *) bilden, und kürzlich in der G. Logier'schen Buchhandlung in Berlin edirt sind, kann jeder in Augenschein nehmen. Ich werde nicht unterlassen, diesen letzten Theil des Systems ebenfalls nachzuholen und dann meinen Bericht vervollständigen.

(Fortsetzung folgt.)

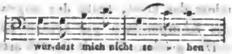
II. Recensionen.

Lieder und Romanzen von Uhland, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und dem Dichter gewidmet von Konradin Kreuzer, Kapellmeister am K. K. Hoftheater in Wien. 60s Werk 1te Folge der Frühlings- und Wanderlieder. Eigenthum des Verlegers. Leipzig bei H. A. Probst. Preis 20 Gr.

(Schluſs aus No. 4.)

No. 5. Hans und Grete. Dies hätte ein sehr artiges Duett werden können, wenn der Text mehr als ein Anfang dazu wäre. Das scherzhafte Liebesnecken muſste, um musikalisch zu werden, einen Schluſs- oder Mittelsatz zur Vereinigung beider Stimmen bieten. So ist es artig, aber kein Ganzes. Die Melodie ist leicht und schalkhaft, die Variationen und Verflechtungen der Stimme nachher sind nicht gelehrt in der Führung, aber sie klingen gut. Darum glauben wir, daſs diese Nummer Beifall im Publikum finden werde. In der Melodie ist manches ohne Gesang und unsangbar. Ohne Gesang nenne ich die Stelle in der ersten Antwort Hansens

*) Nächstens erfolgt eine Beurtheilung derselben.



weil sie nicht nur für die Singstimme, sondern überhaupt unmelodisch ist. — Unsangbar dagegen folgende, ebenfalls in Hansens Stimme, (pag. 17. System II. Takt 5.)

weil die Figur zwar für ein Instrument, aber nicht für die Stimme (im Verhältniſse zu ihrer Bedeutungslosigkeit) leicht auszuführen ist. Warum nicht ganz natürlich:

oder sollte Herr Kreuzer das Ungewöhnliche für schöner halten?

No. 6. Das Thal. Ein Gedicht voll der rührendsten Wehmuth, und mit so zarten Farben hingehaucht, daſs es wie eine Gestalt aus andern Welten uns entgegentritt — aber doch nicht für die Musik geeignet. Es ist die resignirte Betrachtung der Schmerzen und der Wonne. Die Musik kann wohl sehr schön beruhigen, aber nicht durch drei Strophen hindurch und nicht in Gedanken, sondern in Bildern. Die Möglichkeit dieses schöne Gedicht in Musik zu setzen, beginnt erst mit den vier letzten Zeilen, weil sie malerisch sind:

Und sink' ich dann ermattet nieder,
So öffne leise Deinen Grund
Und nimm mich auf und schlieſs' ihn wieder
Und grüne fröhlich und gesund!

Wenn wir nicht fast schon über die billigen Gränzen der Beurtheilung eines Liederheftes hinausgegangen wären, so lieſse sich hieran wohl eine Abhandlung knüpfen, in der die Form musikalischer Poesie noch fester bestimmt würde; denn fast bei keinem uns bekannten Gedicht ist die Täuschung so leicht. Deshalb ist sie auch Herrn Kreuzer am ersten zu verzeihen. Leider bestraft sie sich für ihn am meisten, weil die Wirkung am nachtheiligsten auf ihn zurück-

fällt, indem das Lied, trotz der angewandten Mühe des Komponisten gar keinen Eindruck macht. Die gröſsere Gewalt der Worte zieht im Gegentheile die feinen Flüge der Musik stets zu einer niedrigern Sphäre herab. Wir würden Beispiele geben, allein es ist unmöglich, da das Einzelne nicht getadelt werden kann, sondern alles in der Verbindung und dem Zusammenhange des Ganzen liegt, also auch immer die 3 Strophen des Gedichts gleichzeitig beachtet werden müſsten.

So schlieſsen wir nun die Beurtheilung der einzelnen Lieder dieser Sammlung. Möchte sie dazu beitragen, das geschätzte Talent des Komponisten auf Gegenstände zu wenden, die ihm dankbarer sind. Ja auch dem Dichter dankbarer, denn jedes Gedicht, dies kann man als Axiom aufstellen, wenn es nicht durch Musik gewinnt, verliert durch dieselbe.

Endlich liegt uns noch die Pflicht ob, den allgemeinen Standpunkt anzugeben, den diese Lieder auf dem Boden der Kunstwelt einnehmen. Bloſs aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, müssen wir das Zeugniſs aussprechen, daſs sie sich ganz auf der Linie halten, auf der wir Herrn Kreuzer schon aus frühern Arbeiten kennen. So wenig wie Herrn Kreuzers Opern und andere Arbeiten eine Epoche in der Kunstgeschichte machen werden, so wenig werden es auch diese. Allein der sich selbst kennende Tonkünstler erwartet auch das nicht, sondern es ist seine Absicht, zu dem allgemeinen Schatze das seinige beizutragen. Und wenn wir auch nicht Erhebung oder Erschütterung im tiefsten Innersten zu erwarten haben, so wird uns doch eine leicht angenehme Unterhaltung werden. Jene Gemüthsbewegungen sollen uns mit starken Schwingen über die tiefen Klüfte des Unglücks und wirklichen Duldens hinwegtragen; diese hat nur die Aufgabe, uns leicht über die verdrieſslichen Unebenheiten des Lebens hinwegzuhelfen. Da der Letztern aber bei weitem mehr sind, und in den meisten Gemüthern für tiefere Klüfte kein Raum, so dürfen wir auch diesem Werke eine eben so allgemeine, mit Recht wohlwollende Aufnahme versprechen, als den frühern, wenn nicht, wie wir durch die ganze Beurtheilung darzuthun bemüht gewesen, jene Täuschungen in Beziehung auf die Auswahl der Gedichte einiges Hinderniſs daran sind.

Die äuſsere Ausstattung des Werkes ist vortrefflich zu nennen; denn das Papier ist weiſs und stark, der Stich klar und äuſserst korrekt und der Text sehr deutlich. Es wäre vielen Verlegern zu empfehlen, so rühmlichem Beispiele nachzueifern.

III. Korrespondenz.

Rossini und die diebische Elster auf dem Berliner Theater.

(Schluſs aus No. 4.)

Diese Behauptung läſst sich durch den ganzen Rossini verfolgen. Er hat z. B. wahrgenommen, daſs Triolen eine lebhafte Bewegung, Figuren in der Singstimme eine reizende Karakteristik des Gefühls darstellen können; flugs treffen wir diese Figuren in jedem seiner Tonstücke, mögen sie dessen eigentlicher Bedeutung entsprechen oder zuwider laufen. Er hat die gewaltige Anregung empfunden, die ein Crescendo des Orchesters hervorbringen kann — und alle seine Ouvertüren enthalten ein ellenlanges Crescendo. Diese Verfahrungsart geht vom kleinsten zum Gröſsten durch; alles über einen Leisten geschlagen, nach einem Modell zugeschnitten, und man könnte zuversichtlich voraussagen, wie sich in einer künftigen rossinischen Oper Ouvertüre, Arien, Duetts gestalten, wo sich ein Kanon, eine unbegleitete Gesangstelle u. dergl., oder wenigstens, daſs sie sich unfehlbar darin finden würden.

Und das ärgste ist, diese Manier vernichtet oft die dramatischen Intentionen, zu denen dem Komponisten doch weder Talent noch Erfahrung fehlt. Bei der Länge seiner Terzette, (z. B. des ersten in der diebischen Elster), bei den ermattenden langsamen Mittelsätzen in seinen Duetten, bei den endlosen Wiederholungen, über die erst neulich*) der Berichterstatter über Othello mit Recht gespottet hat, Schluſsfällen, Vor- und Zwischenspielen, muſs jedes Fünkchen dramati-

*) Ztg No. 2, S. 14.

schen Lebens elendiglich absterben und jeden Augenblick muſs man die Bühne voller Leute sehen, die nicht wissen, was sie anfangen sollen. Dem Rossini rechnen wir das nach unserer im Eingang ausgesprochenen Grundmeinung nicht weiter an, denn was kümmert er und der Chokolade schlürfende Italiener sich um das Drama. Uns aber soll der reichbegabte Rossini ein warnendes Beispiel sein, wohin Oberflächlichkeit und Schlaffheit selbst bei der glücklichsten Anlage führen.

Marx.

Webers Preciosa.

Unmittelbar nach der letzten Vorstellung der diebischen Elster wurde zum dritten Debüt des Fräuleins Bauer Preciosa mit Karl Maria von Webers geist- und karaktervoller Musik aufgeführt. Wir würden mit der Beurtheilung eines Werkes, daſs schon mehre Jahre lang in ganz Deutschland erkannt und beliebt ist, etwas gar zu spät kommen. Nur zweierlei erlaube man uns zu berühren. —

Zuerst begrüſsen wir freudig das glückliche und zu deutscher wahrer Naturauffassung erhobene Liedertalent des Komponisten in dem Zigeunerchor: „im Wald.“ Wer, der Natur liebt und die ungewissen Schatten des Waldes, die Einsamkeit in der stummen Baumwelt — hat nicht schon in kecker Lust und von geheimen Schauern durchrieselt, so das Echo im Waldthale geweckt? Dieses Hineinrufen und Wiederhallen, dieses ahnungsvolle Schweigen und seltsame Flüstern der Mondnacht im Walde, alles, alles lebt in Webers Tönen, und ganz fremd und wunderlich klingen Violinen und Pikkolflöten hinein, ein Räthsel im Räthsel, wie der Sohn Indiens*) in unsern Hainen. In dieser unvergleichlichen Scene geht das Zigeunerleben so poetisch, das heiſst wahr, auf, daſs man sich fast ärgern könnte, vorher die andern Scenen gesehen zu haben; und man trägt aus ihr mehr geistigen Gehalt davon, als aus allen Opern Rossinis zusammengenommen; so viel mehr ist (wenigstens uns) Wahrheit und Geist, als Lüge und Sinnlichkeit.

Weil aber Weber hier so Treffliches geleistet hat und auch durch seine andern Werke so stark und fest dasteht: dürfen wir hier einmal unsere Ansicht vom Melodrama aussprechen ohne die Besorgniſs, jemanden unmittelbar und zu tief zu verletzen. Zeitgemäſs scheint eine Untersuchung über das Wesen des Melodrama, denn gerade die letztere Zeit hat so manches Werk dieser Art zur Aufführung gebracht — z. B. Hero und Leander vom Herrn Kapellmeister Seidel**), Kardillak vom Herrn Musikdirektor Schneider***) und mehre andere Arbeiten dieser Gattung aus dem Repertoir des königstädtschen Theaters. Die Säumniſs aber wird man auch daraus noch rechtfertigen, daſs wir für die Darlegung unserer Ansicht ein an sich allgemein und schon seit geraumer Zeit anerkanntes Werk haben wählen wollen.

Das Melodrama ist die roheste Verbindung der Poesie und Musik, nämlich die äuſsere Nebeneinanderstellung beider, ohne innere Vereinigung. Das Gedicht wird schlechthin deklamatorisch vorgetragen, die Musik geht daneben als wirkliche Begleitung, oder in der Gestalt von Vor-, Zwischen- und Nachspielen fort. In dieser Zusammenstellung kann die Musik zweierlei Bedeutungen erhalten. Erstens kann sie sich selbst, ihr wirkliches Bestehen in der vom Dichter angenommenen Handlung darstellen, mithin als äuſserer Gegenstand in oder neben dem Vorgange erscheinen. Dahin gehört ihre Anwendung zu Märschen, Tanzstücken und dergleichen. Diese Anwendung der Musik zu äuſserlichen Zwecken des Dichters ist der Idee nach vollkommen in sich gerechtfertigt, und unterliegt an sich nur dem Gebote, stets der Absicht des Dichters entsprechend zu sein. Treffliches hat hierin Karl Maria von Weber in Preciosa, z. B. in seinem originellen Zigeunermarsche geleistet. — Eine unbedachte Anwendung der Musik in dieser Sphäre ist es zu nennen, wenn durch sie hörbare Naturerscheinungen, z. B. Sturm, Regen, Ungewitter, Meeres-

*) Nach der ziemlich sichern Annahme, daſs die Zigeuner indischen Ursprungs sind.

**) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 49, S. 423.

***) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 50, S. 425.

Digitized by Google

brausen dargestellt werden sollen. Nicht, als vermöchte die Tonkunst nicht, sich dem Klange dieser Naturereignisse körperlich nachbildend anzuschmiegen: sondern weil die Musik in jener Sphäre nicht das tauglichste Mittel abgiebt und unsre so weit ausgebildete Theatermaschinerie jene Naturklänge weit täuschender, naturwahrer und angemessener nachbildet, muſs uns diese Anwendung der Musik verwerflich erscheinen.

Zweitens kann die Musik melodramatisch zur Unterstützung und Erhöhung des Ausdrucks angewendet werden, und vozugsweise in dieser Vereinigung mit Musik heiſst das Drama Melodrama. Allein dieser Gestaltung scheint im Allgemeinen eine unwahre und deshalb nichtige Idee zum Grunde zu liegen. — Musik ist nur als das Erzeugniſs einer erhöhten Gemüthsanregung in dem, der sich musikalisch ausdrückt, natürlich denkbar. Die Gefühls und Ahnungsseite muſs sich im Singenden so weit erhöht und so entschieden gestaltet haben, daſs die geringen und unbestimmt gelassenen musikalischen Bestandtheile in der Sprache nicht mehr für den Ausdruck genügen und sich in gröſserer Masse, Bestimmtheit und Kraft neben der in der Sprache herrschenden Reflexionstendenz, oder über sie hinaus erheben. Dann geht also vor allem die Sprache des bewegten Individuums in Gesang über. Die zu dem Gesange hinzutretende Begleitung ist nur eine Folge aus diesem selbst, der Wiederklang dessen, was die Seele des Sängers bewegt, in der ihn umgebenden Auſsenwelt, die subjektive Weltanschauung des Sängers. Die Hörer vernehmen und verstehen ebenfalls die Begleitung des Gesanges nur als äuſsern Nachklang dessen, was in der Weise des Sängers selbeigne Sprache gewonnen hat.

Aus dieser (wie uns scheint) unabweislichen Vorstellung zeigt sich nun die Idee des Melodrama naturwidrig und lügenhaft. Das musikalische Element ist im Kunstwerke nicht einmal so mächtig geworden, die Sprache der darzustellenden Personen zum Gesange zu erheben, und während der Mensch, der wesentliche Gegenstand des Drama, unter der musikalischen Sphäre verweilt, während seiner Gemüthsanregung das Vermögen gebricht, musikalische Gestalt, Fülle und Bestimmtheit zu gewinnen, soll in ihm die Auſsen- und Nebenwelt zu musikalischer Bedeutsamkeit erhoben werden — kurz, eine Gemüthsbewegung soll äuſserlich und entfernt eine Wirkung äuſsern, zu der sie nicht einmal in sich selbst Kraft gewonnen hat. Wir erblicken also in der Auſsenwelt eine Bewegung (Begleitung — Musik neben Rede) ohne bewegende Ursach und inmitten einer erhöhten, musikalisch angeregten Welt das höchste und Hauptwesen, den Menschen, für den jene geschaffen ist — in einem niedrigern, unbewegten, unmusikalischen Zustande. Diese Umkehrung der Natur zur Unnatur erscheint nicht blos in ihrem Gedanken nichtig, sondern wirkt auch auf das unbewuſste Gefühl mit dem Eindrucke des Räthselvollen, Unheimlichen. Die Richtigkeit dieser Auffassung beweiset sich uns unter andern aus der einzig zulässigen Anwendung der melodramatischen Form, in den Fällen nämlich, wo etwas Unheimliches, Wider- oder Uebernatürliches, Unter- oder Uebermenschliches dargestellt werden soll. Richtig empfunden scheint es uns daher, daſs z. B. Karl Maria v. Weber in der Kugelgieſsscene von dieser Zusammenstellung der Rede und Musik Gebrauch macht. Und wie dieser Komponist das Untermenschliche melodramatisch eingeführt, so hat Beethoven in seiner Musik zu Göthes Egmont der überirrdischen Erscheinung Klärchens die Sprache der Tonkunst verliehen; Egmont aber, als Mensch neben jener Erscheinung untergeordnet zu denken, verläſst die Wortsprache nicht.

Wo nun, nach unsrer obigen Ausführung die Form des Melodrama unnatürlich angewendet ist, da giebt sich die Musik der Empfindung und der Reflexion als ein willkührlich Zugefügtes, als Ueberladung und Störung zu erkennen. Man kann nicht absehen, was sie eigentlich bedeuten und ausdrücken soll; denn alles, was im Menschen vorgeht und unter der musikalischen Sphäre verweilt, findet seinen eignen und vollkommen zureichenden Ausdruck in Mine, Geberde und Rede und diese eignen Ausdruckmittel für fremde aufgeben, ist im Grunde eben so widersinnig, als wollte Einer deklamiren und ein

Andrer neben ihm die dazu gehörigen Minen und Geberden machen.

Dabei erhalten wir aber im Melodrama für das theure Opfer der Wahrheit gar keinen Ersatz. Denn soviel Raum kann der Musik vernünftiger Weise, nie eingeräumt werden, daſs sie, nach ihrem Vermögen vollständige, uns befriedigende Bedeutung erhielte. Wir empfangen daher eine Reihe von Andeutungen, die wir nur für unvollführte Anfänge, mithin als etwas Unvollständiges, unreif Gebliebenes, als etwas Unhaltbares erkennen — ein ohnmächtiges, widrig berührendes Ringen einer Kunst gegen die andre zur Vernichtung beider. Auch dem unbewuſsten Gefühle verräth sich dieser Eindruck durch die nimmer befriedigte Spannung, in die das Melodrama versetzt. Aus allen diesen Gründen kann man auch geradezu annehmen, daſs kein Melodrama durch diese seine Form jemals künstlerische Wirkung erhalte. So weit man diese empfindet, gehört sie den Trümmern der einen, oder der andern Kunst, nicht dem Ganzen an und würde ohne jene naturwidrige Vermischung ungleich höher sein. Gewiſs wird sich auch kein Künstler so leicht zu einem solchen Werke entschlieſsen, wenn ihn nicht etwa äuſserliche Umstände (bisweilen das Bedürfniſs, etwas öffentlich zu leisten, bei dem Mangel an einem Operngedichte) oder die Unfähigkeit zu einer gereiftern, gehaltvollern Schöpfung bestimmen.

Der Erfolg hat auch bewiesen, daſs selbst gehaltreichere Leistungen die verfehlte Gattung nicht aufrecht erhalten konnten. Sie galt nur dann und so lange, als es an befriedigenden neuen Opern mangelte.

Marx.

Dresden. Ende Dezember 1824.

Am 13. November ging Rossinis *Zelmira* zum erstenmal in Scene. Sollen wir abermals ein Verzeichniſs von Rossinis Fehlern und Vorzügen geben? Sollen wir, wie nun so oft schon, wiederum sagen: in diesem Werke hat Rossini uns aufs neue wieder bewiesen, was er vermöchte wenn er wollte, oder vielmehr: was er leisten könnte, wenn er sein eminentes Talent hätte ausbilden, den Ansprüchen der Kunst hätte nachkommen wollen, anstatt nur die seichten Wünsche seiner frivolen Landsleute und deren eben so laute, als eigentlich nichtssagende Beifallsbezeugungen zu berücksichtigen? — Was hälfe es denn auch? Steht denn zu hoffen, daſs der Held des Tages und der Obscuranten je so etwas zu Gesicht bekommen, oder, geschähe es auch, je beherzigen werde? Oder, dürfte man wohl hoffen, die Stimme der Vernunft würde den Jubel blinder Enthusiasten eher durchdringen, als bis sie sich heiser gejubelt? Wir zweifeln! Eben so zweifeln wir auch noch sehr an Rossinis allberühmtem Erfindungsvermögen; denn wollte man nur jede Melodie (und in dieser soll doch bekanntlich Rossinis Hauptstärke bestehen) genau betrachten und analysiren, so würde man sehr oft fremdes Eigenthum älterer und neuerer Meister, nur mit einem neuen Mäntelchen behangen, entdecken. Denn das muſs man ihm zugestehen, daſs er sich in den Partituren fremder Meister aller Zungen fleiſsig umgesehen. Dessen ungeachtet aber muſs man gestehn, daſs er dennoch immer noch so viel Eigenthümliches besitzt, daſs er recht leicht aus eignen Mitteln ein selbständiges, solides Ganze hätte erschaffen können. Durch den wüthenden Beifall, den gleich seine ersten Produkte erhielten, und die daraus entsprungene Viel- und Schnellschreiberei aber ist es gekommen, daſs man ihn füglich mit einer Henne vergleichen kann, der nicht Zeit gelassen wird, all' ihre Eier auszubrüten. Daher wir ihm auch viel eher das Prädikat „Genie" als das ehrenvollere „Künstler" geben wollen. Doch jetzt zu unsrer Darstellung, die im Ganzen sehr gelungen war. Sigra Palazzesi (so und nicht anders nennt sie sich) ein junges Mädchen, von, zwar nicht schöner Figur und schönem, nichts destoweniger aber sehr einnehmendem Gesicht, und, was die Hauptsache ist, einer wahrhaft bezaubernden Stimme, welche ungemein biegsam und geläufig ist, dieses Wundermädchen betrat in dieser Oper als Zelmira zum erstenmal in ihrem Leben die Bühne, bewegte sich äuſserst natürlich und that — gleich zum erstenmale — einen groſsen Wurf; denn sie errang sich sogleich die allgemeinste Gunst unsers, mit solchen Dingen eben nicht spendablen Publikums, sang sich so zum auserwählten Liebling daſs die andern Damen Mühe haben werden, sich neben ihr zu erhalten. Fünfmal sang sie mit gleichem ja mit stets erhöhtem Beifalle dieselbe Rolle, und wurde fast jedesmal gerufen. Aus den sich stets gleich bleibenden Verzierungen, und dem manchmal nicht ganz sichern Eintreten geht hervor, daſs sie noch keine ganz in die Kunst Eingeweihte ist; ist sie aber fleiſsig und benutzt die hier sich reichlich darbietenden Mittel zu gänzlicher Ausbildung, so kann man mit Zuversicht in Zukunft etwas Auſserordentliches erwarten. Das übrige Personale, vorzüglich Siga. Tibaldi und die Herren Bonfigli und Zezi trugen das ihrige zum Gelingen des Ganzen bei, obgleich bei ersterm seit geraumer Zeit die Stimme sehr zu leiden scheint. Siga. Tibaldi aber beherzige doch ja in Zukunft mehr, was sie dem Publikum schuldig ist. Ist sie heiser, so singe sie künftig lieber nicht, als daſs sie mit komischen Gebehrden dem Kapellmeister andeute, er solle ihre Recitative auf dem Klaviere spielen, sie wolle dazu gestikuliren! —

(Schluſs folgt.)

Paris, Oktober 1824.

(Fortsetzung aus No. 4.)

Der Sturm der Gemüther, mit deren Besänftigung der erste Akt schloſs, wich nur einem gewaltigeren, dem der Elemente. Er zerstreut das Jagdgefolge des Königs und endigt erst mit Beginn des 2ten Akts, wo Fernando (während das ganze Dorf beim Richter versammelt ist, das Verlöbniſs Felixens zu begehen) einen Augenblick Gelegenheit hat, dessen Schwester wieder zu erblicken, mit deren wirklichem Namen Inès wir nun bekannt gemacht werden. Die hochlodernde Flamme seiner Leidenschaft verräth sich dem spähenden Auge seines Getreuen, der ihm nachdrücklich vorstellt, daſs der König nie in diese Verbindung

Digitized by Google

willigen werde, und als einziges Mittel zum Besitze seiner Geliebten zu gelangen, dem Ritter eine gewaltsame Entführung vorschlägt. Sie entfernen sich, es wird Abend, Felix begleitet, von Landleuten umgeben, seine Braut und deren Mutter in ihre Wohnung, und der Richter bleibt mit seiner Tochter allein vor dem Hause, als der König, nur von einem seiner Hofherrn begleitet, des Weges vorübergeht, zufällig mit dem Alten sich in ein Gespräch einläſst und ihn als den Mann erkennt, dem er so groſse Verbindlichkeit schuldig ist. Er stellt sich ihm nun unter den Namen Don Fernand's als einen Abgesandten des Königs vor, der ihn herschicke, die früher so groſsmüthig geleisteten Vorschüsse zurückzuzahlen. Der Alkade weigert die Annahme, tritt, nachdem sich der König entfernt, in sein Haus zurück, eben will ihm Ines folgen, als Don Fernand's Leute erscheinen; sie glaubt ihren Bruder zu hören, eilt ihm entgegen und liefert sich nun selbst in die Hände ihrer Räuber, die augenblicklich mit ihrer Beute davon eilen. Der Ines Hülferuf erreicht das Ohr ihres Vaters, doch zu schwach, den Räubern nachzusetzen und ihnen seine Tochter zu entreiſsen, bricht er selbst in Nothrufungen aus und läſst die Sturmglocke läuten; die Bewohner eilen herbei, er fleht um Hülfe und Rache, verspricht Belohnungen, erinnert an geleistete Wohlthaten, verheiſst neue; die Bauern geloben — — doch wozu Sie durch eine umständliche Erzählung dessen ermüden, was Ihnen weder überraschend noch neu sein kann; denken Sie sich den Schluſs des 3ten Aktes Ihrer modernen Sappho, und Sie haben den des 2ten vom Alkade de la Vega.

Im 3ten Akt ist nicht nur Inès befreit, sondern auch ihre Räuber gefangen; und der König, der der Hülferufenden beigesprungen, ist mit ergriffen und, noch stets unerkannt, vor das Gericht des Alcade gestellt. Dieser behandelt ihn als Gefangenen, verhört ihn und will zur Bestrafung schreiten, als Don Fernando erscheint, sich zur That bekennt, Verzeihung erfleht, und Herz und Hand seiner Geliebten bietet. Wer ist vermögend sein Erstaunen zu beschreiben, als er den König erkennt, der unter seinem Namen bereit ist, die Strafe des Vergehens zu tragen. Was nun folgt, können Sie denken; alles klärt sich auf; nach der Erkennungs- folgt eine Groſsmuthsscene, nach dieser diverse Aeuſserungen der Dankbarkeit und Liebe, eine Hochzeit macht den Beschluſs und — der Vorhang fällt.

Jetzt zur Musik. Was diese betrifft, so muſs ich Ihnen im Voraus sagen, daſs die Ouvertüre mir bei weitem mehr versprochen, als das Uebrige geleistet hat. Die Introduktion dieser Ouvertüre ist in einem sehr schönen Stil verfaſst und erinnert in ihrem Ideengange an Don Juan, mit dem Unterschiede, daſs in demselben die Harmonie so vollkommen ist, als man heut zu Tag sie zu schreiben nur affektirt. Die Blasinstrumente sind Akkord für Akkord thätig und so gestellt, daſs sie einen neuen Effekt hervorbringen. Diese originelle Vervollkommnung (?) der Instrumentation ist ohne Zweifel ein Gewinn, dessen man sich zu erfreuen hat: inzwischen wollen wir hierbei eine neue Gelegenheit ergreifen, dem unsterblichen Mozart unsre Huldigungen darzubringen, der noch stets das Vollkommenste geleistet hat, was ich je gehört, und der stets bewundernswürdige und unerwartete Effekte hervorzuzaubern wuſste, ohne sie dann wieder durch die Berechnung der zahlreichen Mittel zu erkälten. Das Allegro der Ouvertüre des Herrn Onslow ist sehr elegant nnd graziös, alles ist darin mit vollkommner Kunst verbunden, ohne je Furchtsamkeit oder wagende Kühnheit zu verrathen; es ist ein wenig lang, und die Ideen desselben enthalten nichts, was sehr neu erschiene; doch glaube ich, das Ganze würde in Deutschland viel Glück machen.

Die, von den Bauern gesungene Introduktion ist gut gearbeitet, der darin herrschende Ausdruck der Freude ist lebhaft und frisch und die Stimmen lenken gut ein. Der Komponist hat jeden hervorstechenden Punkt, der das Stück heben konnte, klug zu nutzen gewuſst und hat das Solo des Knechtes, welches bald durch die Ankunft der Ines in ein Duett übergeht, mit Talent behandelt. Dieses kleine Duo ist mit einer Gesuchtheit und einer Koquetterie geschrieben, die vielleicht ein wenig zu affektirt ist. Jede dieser kleinen lebendigen Phrasen, welche nach dem Tempo eines Bolero geschrieben sind, endigt in der Partie jedes der beiden Sänger mit einer so scharfen Note, als ihre Stimmen sie nur zu geben vermögen, welches eine auffallende Wirkung hervorbringt; und der Effekt, welcher aus der Entgegenstellung des Chors hervorgeht, der piano in der tiefsten Stimmlage begleitet, ist höchst angenehm, aber natürlicher Weise vorherzusehen(?). Nur das ist verdrüſslich, daſs alle Gesänge, deren gröſster Theil die obligate Begleitung des Bolero enthält, durchaus nichts von dem Spanischen National-Karakter an sich tragen. Ich habe in diesem Augenblicke eine Sammlung Volksgesänge dieser Nation vor mir liegen, und es ist nicht der kleinste jener Tiranas, jener Seguidillas, der nicht eine sehr stark aufgetragene Lokal-Farbe an sich trüge, oder in dem man einen heissen leidenschaftlichen Ausdruck verkennen sollte, den ich umsonst in der sorgfältigen Musik des Herrn Onslow suche. Der groſse Mozart hat diesen Fehler nicht begangen, und obgleich zur Epoche, wo er seinen göttlichen Don Juan komponirte, die spanische Nation viel weniger gekannt war, als gegenwärtig, so ist demohngeachtet die Romanze, die er seinen Helden im 2. Akte singen läſst, eine, dem glühenden Andalusien geraubte Serenade.

Das erste Stück, welches nach der Introduktion kömmt, ist ein Quartett, von einer sanften, höchst lieblichen Wirkung. Nur zwei Stimmen machen den Anfang und vereinigen sich hiernach stufenweise zu einer herrlich gesetzten Harmonie und zu Melodien voll Reiz und Anmuth. Das ist im gefälligen Genre dieser Partitur dasjenige Stück, welches mich am meisten anzieht. Hierauf kommt Inès, an der Spitze eines Mädchenchors, welcher der jungen Verlobten Blumen darreicht: dann geht das Quartett in ein Quintett über, und der Chor bietet eine Disposition dar, welche sehr auffallend an das Brautlied im Freischützen erinnert. (Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 9. Februar — Nro. 6. — 1825.

I. Freie Aufſätze.

Ueber Logiers Musik-System.

Von K. Loewe, Musik-Direktor am Gymnasium, Seminarium und der Jakobs-Kirche in Stettin.

(Fortsetzung aus No. 5.)

Wir wenden uns nun nach der Beleuchtung des theoretischen Theils dieses Systems zu dem ausübenden Theile, das Pianoforte-Spiel. Dieser besteht wiederum aus zwei Theilen. 1) Werden alle die, von den Zöglingen bearbeiteten, theoretischen Exempel, von der Skala und den Dreiklängen an, durch alle Tonarten fleiſsig geübt, welches nothwendig eine dereinstige Herrschaft über das Instrument auf das glänzendste herbeiführen muſs. Man sieht auch hier gleich auf den ersten Blick, daſs die Kinder immer nur ihren Kräften angemessen theoretisch ausgebildet werden und daſs das Spielen der theoretischen Uebungsstücke merkwürdig auf die dereinstige Ausübung gröſserer Tonstücke, und auf das schnellere vom Blatt Spielen derselben einwirken muſs. Durch das Brechen der Akkorde werden auch eine Menge nützlicher Fingerübungen herbeigeführt. 2) Werden die bekannten und gedruckten Lehrbücher von Herrn Logier zum Grunde gelegt, die so eingerichtet sind, daſs viele Zöglinge, auch selbst von verschiedenen Fähigkeiten, mit einemmale spielen können; indem auf die leichtern Themata des ersten Buchs ein zweites, mit gröſsern Tonstücken für Geübtere, mit vielem Geschick zweckmäſsig und interessant komponirt ist. Diese Sachen beweisen recht eklatant Herrn Logier's groſses Talent, für den Unterricht zu schreiben. Sie verbinden mit einem geschmackvollen Ernste überaus viel Lieblichkeit und sind auch in ästhetischer Hinsicht Muster, wie für Anfänger komponirt werden müsse. Es ist ein grober Irrthum so vieler Tonlehrer, wenn sie meinen, daſs Kindern nur süſse Zuckerstückchen zukommen müſsten. Diese verderben und stumpfen den Geschmack für das Ernste und Edle eben so gewiſs ab, als eſsbare Süſsigkeiten den Magen. Kinder haben eben sowohl Sinn und Gefühl für ernstere Tonstücke, als Erwachsene, da sie ja in ihrer kleinen Welt gleichfalls die Empfindung des Ernsten und Edlern kennen müssen. Daſs auf den reinsten Fingersatz und die möglichste Präzision im Takte beim Einstudieren dieser Tonstücke gesehen werde, bedarf kaum einer Erwähnung. Diese Präzision im Takte wird bei diesem System durch das Zusammenspielen Vieler, und durch das laute Zählen eines jeden Schülers in einem solchen Grade erreicht, wie es der Privat-Unterricht bei dem besten Lehrer durchaus nicht vermag. Ueberdem macht das Spielen aller Zöglinge einen ganz vorzüglichen Effekt, so daſs die Zuhörer sowohl, als auch die Kinder, bei Innehabung einer Lektion, immer ein kleines Konzert hören.

Bei dem ersten Buche bedient man sich nach dem Systeme der Chiroplasten, (Handbildner) die als eine sehr zweckmäſsige Einrichtung zum richtigen Halten der Hände und Finger genannt werden müſsen. Es scheint fast so, als hätte der scharfsinnige Erfinder dieser Methode alle bisherigen Mängel des Unterrichts mit einemmale erkannt und ihnen auf das genügendste abgeholfen. Giebt es etwas Geist tödtenderes für einen emsigen Lehrer der Musik, als Anfänger in dieser Kunst zu unterrichten? Ist den meisten Kindern der gewöhnliche Musik-Unterricht nicht höchlichst zuwider? Gehört nicht Zwang

Digitized by Google

der Eltern dazu, auch die dürftigsten Resultate herbeizuführen? Wie viel Mühe verursacht es, die leicht ermüdeten Händchen der Kinder in der richtigen Lage zu erhalten! Nicht wie viel hundertmal, nein, wie viele tausendmal muſs der fleissige Lehrer sagen und immer wieder sagen: so muſs die Hand gehalten werden, in *dieser* Lage müssen die Finger über den Tasten schweben, das Handgelenk muſs sanft übergebogen sein u. s. w. — Diesem allen ist durch den Chiroplasten abgeholfen. Die Hand *muſs* stets in der *besten* Lage sein, jeder Finger, besonders der Daumen, schwebt über seiner Taste, das Auge der Kinder ruht beständig auf den *Noten*, es fällt ihnen auch späterhin gar nicht mehr ein, nach dieser vortrefflichen praktischen Anleitung vom *Ausdehnen*, *Zusammenziehen*, *Ueberschlagen* und *Untersetzen*, wenn sie nicht mehr im Chiroplasten spielen und die ruhige Haltung der Hand gewonnen haben, auf die Tasten zu sehn. Alles lernen sie durch das Gefühl abspannen, was in der Zukunft erstaunlich auf die ganze Beherrschung des Instruments einwirken muſs. Selbst das etwas *langsame* Fortschreiten von einer Lektion zu einer neuen, ist ein auſserordentlicher Vorzug. Darin lag, nach meiner Meinung, ein Hauptübel der meisten Privatausbildungen, daſs sie zu dissolut und unordentlich von einem Tonstückchen zum andern forteilten. Das Kind befand sich in einem beständigen Elende, es wurde durch die Mängel, die sich in seinem Tonstücke, sowol im Takte, als auch in vielleicht zu schwierigen Läufern hier und da immer noch einschlichen, seines Strebens und Fleiſses gar nicht froh, im Gegentheil muſste es stets durch Stümperei seinen eigenen Verdruſs und den des Lehrers erwecken. Hier liegt sicherlich mit der Stein des Anstoſses verborgen, warum so viele Kinder beim Privat-Unterrichte für Musik ganz verloren gehn, die doch in der Folge zu ihrer eigenen und der Eltern Freude etwas Gründliches, wenn auch nicht gerade etwas ganz Ausgezeichnetes in dieser edlen Kunst geleistet hätten. Leichtlich kann nach *langsamer* und *reifer* Ausbildung später ein kursorisches Durchnehmen der Tonstücke vorgenommen werden, um das schnelle „vom Blatt Spielen“ zu befördern. Hierzu sind auch die Kinder von selbst schon geneigt, und sie werden es, wenn sie ihre Kräfte erst fühlen, thun, ohne daſs man sie dazu auffodert. Es erklärt sich daher nun auch von selbst die Freude, die ein treuer und geschickter Lehrer dieses Systems bei der Ausübung desselben empfindet, wenn er *Bildung* genug hat, sich ganz und gar mit ganzer Seele im Wesentlichen und scheinbar Unwesentlichen in die Bahn des Herrn Logier zu begeben und nichts von seinem etwaigen Wissen hinzuthun will. Er tritt mit Freude u. Liebe unter die Kinder, sie hüpfen vergnügt herbei u. fühlen sich in der, auf ihre ganze Individualitat höchst wohlthätig einwirkenden Strenge, die dabei unumgänglich nothwendig ist, und in der Ordnung, mit welcher sie ausgebildet werden, ganz glücklich. In der Regel erhalten sie gleich zwei Stunden hinter einander, und demohnerachtet gehen sie eben so vergnügt wieder weg — und zwar nicht etwa deshalb, weil die Lektion geschlossen ist — sondern weil ihnen der Unterricht wahrhaftes Vergnügen gemacht hat. Stündlich erhalten sie die kleinen ihren Kräften angemessenen Aufgaben und man glaubt es nicht, wie sich in diesem systematischen Verfahren die Resultate zum Erstaunen anhäufen, wenn man es nicht sieht. Die Theorie und die Ausübung derselben biete der praktischen Ausbildung die Hand, so daſs die Fortschritte der Kinder in der ersten Zeit nicht eben gerade die Erwartungen übertreffen, aber etwa nach einem halben Jahre sich immer erfreulicher entfalten.

So viel über das System selbst. Ich glaube mit dem Erwähnten Jedem eine treue, der Wahrheit ganz gemäſse Uebersicht von dem gegeben zu haben, was Herr Logier denn eigentlich mit seinen Zöglingen beabsichtigt. Wir werfen zum Beschluſse noch einen Blick auf die beiden andern, oben aufgestellten, Fragen: — *Wie unterscheidet sich dieses System von andern bisher üblichen Theorien und Unterrichts-Arten im Klavierspiel?* u. *welcher Erfolg steht durch die Allgemeinmachung derselben zu erwarten?*

(Schluſs folgt.)

II. Recensionen.

Tre Scherzi per il Pianoforte a quattro mani, composti da Enrico **Marschner**, op. 28. Lipsia, preſso E. A. Probst. Pr. 20 Gr.

Das Scherzo hat sich erst in der neuesten Zeit zu einem selbständigen Musikstück erhoben. Früher finden wir es gewöhnlich als den dritten Satz der Sonaten und Symphonien und unmittelbar auf das Adagio folgend. Da das Adagio ernster Beschaffenheit zu sein pflegt, es auch häufig düstre Schwermuth ausspricht; so erfoderte die Harmonie des Ganzen, das Schönheitsverhältniſs der einzelnen Theile unter sich, daſs die ernsteren Empfindungen durch heitere abgelöset wurden. Anfangs wählte man hiezu, vielleicht im Einklange mit der Gravität der Zeit, vielleicht um dem Schluſsrondo das Feuer nicht vorweg zu entnehmen, die mäſsig bewegte Menuett, und die sanfte Tanzbewegung gewährte einen angenehmen Gegensatz zu dem empfindungsvollen Adagio. Diese Zusammenstellung wirkte indessen nicht drastisch genug. Man erkannte vielmehr, daſs nicht die Heiterkeit, sondern die L a u n e Gegensatz der Empfindung sei, und so entstand das Scherzo. Also Laune ist das schaffende Prinzip des Scherzo. Der Laune ist's angenehm, sich frei und rücksichtslos ergieſsen zu können, aber sie herrscht nur momentan, während der Humor mit dem Leben verwächst. Darum entwickelt ein Künstler den Humor in allen Leistungen seiner Kraft zusammen genommen; die Laune ist mehr im Einzelnen erkennbar, gröſsere Kunstwerke können dem Humor, doch nie der Laune gewidmet werden. Und so folgt, daſs ein musikalisches Scherzo zwar ein selbständiges Musikstück sein kann, aber als solches nicht groſs sein darf. Auch leuchtet der Unterschied zwischen Scherzo und Capriccio ein. Die Laune ist etwas Unwillkürliches; das Capriccio setzt Willkühr voraus, denn es ist eine eigensinnige Darstellung des willkürlich Seltsamen *). Beide Gattungen sind in der neuesten Zeit vorzüglich durch die Klavierkomponisten ausgebildet worden. Wenn wir nun in Beziehung auf das Scherzo Beethoven und Karl Maria von Weber als vollendete Muster anerkennen, glauben wir Herrn Marschner auf derselben Bahn zu finden. Ein Vergleich der vorliegenden Scherzi mit dem 18ten Werke Herrn Marschners, „le papillon," welches er ein Capriccio nennt, zeigt, daſs unser Komponist beide Gattungen scharf von einander sondert, und daſs er namentlich das Wesen des Scherzo mit Klarheit erkannt hat. Die Laune richtet ihren Muthwillen mehr nach auſsen, der Humor nach innen. Prüfen wir nun nach diesen Bemerkungen, was uns Herr M. gegeben.

No. 1. Scherzo con vivacità, As-dur $\frac{3}{4}$ Takt. Ein heiteres Spiel jugendlicher Kräfte! Das neckt und jagt sich! Gleich Anfangs giebt's im tollen Uebermuth einige derbe Hiebe, die Kämpfenden eilen auf einander zu u. suchen sich dann schnell wieder auszuweichen, theilen hier und da einen neuen Hieb aus; ein Paar heimliche Ach und Weh's mischen sich in den lauten Jubel; zuletzt scheint Aussöhnung und Waffenstillstand eintreten zu sollen; doch nein, ein Paar neue derbe Schellen regen den Muthwillen von allen Seiten wieder auf, und so jauchzen, ringen und laufen die jungen Kämpen abermals, daſs es eine Freude ist, bis sie im Trio (Es-dur) zum luſtigen, tollen Tanze sich einigen.

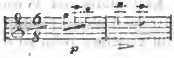
No. 2. Allegretto conmoto, G-dur $\frac{3}{4}$. Ein überaus interessantes Tongemälde! Eine Bambocciade des Peter von Laar; vier Grotesktänzer auf einer altdeutschen Bauernhochzeit, die zur einsaitigen Baſsgeige und dem Dudelsack wunderliche Sprünge machen. St! Seht jetzt auf den kleinen dickleibigen Mann dort, er streicht so eben mit martialischem Gesicht seine Baſsgeige, und lockt mit dem tiefen g zum Tanze. Die Tänzer beginnen, ihr und des Volkes Jauchzen mischt sich in das Pfeifen des Dudelsacks. Wer möchte nicht mitspringen?

No. 3. Vivace, C-dur $\frac{2}{4}$ Takt. Eine Liebeständelei. An einem schönen Maimorgen haben sich Liebende auf einer grünen Wiese versammelt. Aber die Jünglinge zürnen, weil ihnen die geliebten Mädchen aus Neckerei den Kuſs versagt haben. Eben hüpfen die Schalk-

*) Ztg erst. Jahrgang S. 212.

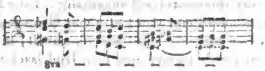
Digitized by Google

haften herbei und fragen die schmollenden Freunde: seid ihr noch böse?



Mit ernstem Gesicht antworten die Gereizten: Fort, was wollt ihr hier?

Die rosigen Mädchen wiederholen ihre schalkhafte Frage; dieselbe Antwort erfolgt, doch betrübt, und es schlieſst sich etwas wie Bitte an; aber die lieblichen, eigensinnigen Kleinen hören nicht und umtanzen mit grausamer Heiterkeit ihre grollenden Liebhaber. Jene boshafte Frage wird noch zweimal wiederholt, und die Antwort bei weitem sanfter ertheilt; wehmüthige Vorwürfe sollen die Pflichtvergessenen bessern und innige Sehnsucht spricht aus den Lauten der Jünglinge, aber gleichsam wie zum Hohne stimmen die Mädchen in die sehnsüchtigen Klagen mit ein, und hüpfen fort, ja sie ziehn endlich die fast vor Unmuth vergehenden Liebhaber mit in den Reigen, so daſs diese mit zu tanzen gezwungen sind, und auf die spottend abermals wiederholte Frage halb wüthend, halb lachend in ein kräftiges: Nein, wir sind nicht bös'!



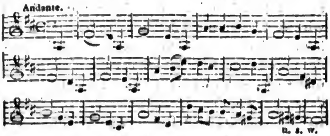
ausbrechen und endlich sich versöhnen. Das Trio ist der frohe sanfte Maientanz der Versöhnten. —

Der Verlagshandlung muſs mit Recht der treffliche Stich dieser 3 Scherzi nachgerühmt werden. Der Preis ist angemessen.

N. G.

Variationen für's Pianoforte, komponirt und Ihrer Hochfürstlichen Durchlaucht, der Prinzessin Amalie von Schönaich-Karolath gewidmet von Franz Stöpel. Opus 10. Hildburghausen bei Kesselring.

Es gehört zum Modebrauch, Variationen für eine Prinzessin zu schreiben. Welch' ein Klavierspieler hätte nicht schon auf diese Weise seine Achtung einem weiblichen Mäcen zu bezeigen versucht. Auch ist nichts leichter zusammengestoppelt, als Variationen, und diese sind vorzugsweise Spielerinnen angenehm, weil man an ihnen in der Regel am besten die mechanische Fertigkeit prüfen kann. Auch Herr Stöpel ist der Mode gefolgt; wir wünschten aber daſs er es sich nicht so leicht gemacht hätte, oder — daſs es ihm nicht so schwer geworden wäre. Sein Thema ist ohne allen Reiz, und seine Variationen sind ein Paar Notenzusätze zum Thema Dieses lautet:



Ein solches Thema würde selbst vor 50 Jahren trivial erschienen sein. Nun soll zwar ein Thema, welches zum Variiren gewählt wird, einfach konstruirt werden; aber es muſs — wenn der Künstler nicht aus Eigensinn anders verfährt, irgend eine Bedeutung haben, nicht trivial erscheinen. Ist aber wirklich ein triviales Thema gewählt, so muſs der Komponist diese seine Wahl durch eine geniale und originelle Behandlung rechtfertigen, damit man die Absichtlichkeit der Wahl erkenne. Aber im vorliegenden Falle hat Herr Stöpel das Thema in keiner Variation bedeutend gehoben, nirgend ist ein Funke, nirgend Gefühl erkennbar, und kaum können wir diese Variationen als Fingerübungen empfehlen. Ne sutor ultra crepidam! N. G.

Digitized by Google

III. Korrespondenz.

Berlin, den 31. Januar 1825.

Indem ganz Berlin einer der neuesten groſsen Tondichtungen, der Jessonda von unserm herrlichen Spohr, entgegenharrt und schon die letzten Proben unter des Komponisten eigner meisterlicher Leitung beginnen, wird uns, gleichsam ein Intermezzo zwischen unserer Erwartung und ihrer Erfüllung, eine der ältesten Opern unsers Repertoirs, Oedip — Sacchinis berühmtestes Werk — vorgestellt. Sehr wohl; eine solche Zusammenstellung hilft oft leichter, als die gründlichste Deduktion über den ängstlichen Wahn einiger Scheinlebenden weg, mit der Musik sei es damals zu Ende gegangen, als sie aufgehört, dafür zu leben und zu empfinden. Sacchinis Oedip ist zu seiner Zeit die Zierde der ersten Bühnen gewesen. Die Italiener waren stolz auf das Werk ihres Landsmannes und die Franzosen stritten sich, wer gröſser sei, Gluck, Piccini, oder Sacchini. Jetzt schwebt es schattengleich halbleeren Bänken vorüber und ist dann bis zum nächsten Karneval vergessen.

Dieses Geschick ist begreiflich, wenn man erwägt, wie weit wir überhaupt und in der Musik namentlich durch Gluck, Mozart und die Neuern, seit dreiſsig Jahren gefördert sind. Merkwürdiger scheint es uns, daſs sich noch immer, wenn auch selten und sparsam, ein Publikum um Oedip versammelt. Wir können diese Anhänglichkeit nur zweien Scenen, der trefflichen Ausführung von Madame Seidler (Antigone) und Herrn Blum (Oedip) und — dem Rufe, der Autorität des Namens Sacchini zuschreiben. Warum aber findet sich kein neuer Dichter und Tonsetzer für Oedip? Der Gegenstand scheint uns eben für dramatisch-musikalische Behandlung einer der günstigsten und ergiebigsten. Zwar — Anfangs würde der neue Komponist diejenigen gegen sich haben, denen Sacchinis Werk einst werth gewesen und — in der Erinnerung an die Zeit, wo es ganz befriedigen konnte, noch werth ist. Allein wie oft geschieht es, daſs derselbe Gegenstand, dasselbe Gedicht mehrmals nach einander komponirt wird? Wie oft ist Armida komponirt worden? Gluck scheute nicht, sie nach Lülli zu komponiren und — was noch mehr sagen will — Salieri und Righini behandelten denselben Gegenstand nach Gluck. Wie oft ist Dido, namentlich von italischen Tonsetzern in Musik gesetzt, wie berühmt ist Piccini's Komposition? Dennoch hat erst neuerdings unser achtbarer Klein in Berlin und zu gleicher Zeit in Dresden Herr Reissiger sich nicht gescheut, den günstigen Stoff (letzterer sogar das alte Gedicht) zu wählen. Hierin dürfte so wenig eine Anmaſsung gesucht werden, als überhaupt in dem Unternehmen einer Komposition. Der Künstler beginnt sein Werk nicht aus eitler Rivalität mit einem andern, sondern bewegt durch den Drang zu schaffen, angezogen durch den Gegenstand, ermuthigt gegen das Gewicht eines groſsen Namens, durch die Begeisterung für sein Unternehmen. Der Künstler kann sich nicht nach äuſsern Rücksichten einen Gegenstand wählen; er muſs ihn lieben und wenn er für ihn erglüht ist, dann kann er ihn nicht aufgeben. Wer also Lust und Kraft hat, sei willkommen im Wettkampfe mit Sacchini. Wir wollen ihm danken, wenn er uns über Sacchini hinausbringt; er sei zufrieden, wenn er sich auch nur neben dem alten würdigen Meister erhält, wie neben Paesiello Rossini mit seinem Barbier von Sevilla.

Sacchini aber, (um auf ihn zurückzukommen) scheint uns besonders in zwei Beziehungen jetzt unbefriedigend. Erstens durch die streng gebundne Form, von der er sich nicht loszureissen vermochte? Fast alle seine Gesangstücke, besonders aber die Arien sind in denselben Verhältnissen konstruirt — Hauptsatz, Seitensatz und dann vollständige Reprise (wie in der Regel die ersten Allegro's der Sonaten, Konzerte und Symphonien und die Ouvertüren) eine Form die zu seiner Zeit die herrschende und in der That die faſslichste und angemessenste für ein musikalisch wenig gebildetes Publikum war. Eine hergebrachte, allgemein angenommene Form verlassen, ist stets ein gefährliches Unternehmen, denn nicht leicht entschlägt sich das Publikum der gewohnten und bequemen Weise zu denken und zu empfinden, um zu etwas Neuem seine Kräfte höher zu spannen. Was aber

Digitized by Google

Sacchini nicht selbst gewagt, das haben seitdem Gluck und Mozart vollbracht und so muſs uns die Form, die seinen Zeitgenossen nur faſslich und wohlthuend war, in ihrer steten Wiederkehr einförmig und ermüdend erscheinen; dies aber um so mehr, da uns zugleich das Bedürfniſs zu einem reichern Ideengange zu einer vollern Sinnlichkeit und tieferer Leidenschaft, das die neuern Werke der Tonkunst erweckt haben, in Sacchini oft unbefriedigt bleibt. Als Beweis diene der Schluſssatz des ersten Aktes, der einzige in demselben, wo der Komponist sich hätte zur Leidenschaft erheben können. Nur in einzelnen Zügen zeigt sich eine Spur davon, im Ganzen aber muſs jeder unbefangene Zuhörer gestehen, daſs der Komponist den Ausdruck des Entsetzens, den die Scene fodert, nicht erreicht hat, ja, daſs die Musik, in D-dur verweilend, namentlich aber durch die muntern Violingänge, den Inhalt der Scene fast überall verleugnet. Andre Scenen sind dagegen voll von Kraft und wahrem tiefem Ausdrucke; dahin gehört besonders die des Oedip und der Antigone im zweiten und die des Oedip, Polineuk und der Antigone im dritten Akte — dieselben, die wir oben meinten. Aber einzelne schöne Züge sind noch kein schönes Ganze und können besonders neben den groſsen, einheitvollen Schöpfungen Glucks und der Neuern nicht befriedigen. —

Zweitens fand aber auch Sacchini in seinem Gedichte gar zu wenig Anregung und Unterstützung. Man übersehe den ersten Akt. Theseus sichert dem Polineuk seinen Beistand zur Wiedererlangung des geraubten Thrones und die Hand seiner Tochter (er selbst nennt sie precieux gage) zu, Polineuk dankt und prahlt gegen den abwesenden Bruder (la valeur et la beauté meme se reunissent contre toi! Cede — tremble devant ton Roi). Dies erfodert schon zwei Recitative und Arien, von denen die letzte lang genug ist. Auf Theseus Anrede (Rec.) schwört das Heer, für Polineuk zu fechten und ein Herold schärft ihnen (Rec.) diese Pflicht nochmals ein. Ein Chor der Mädchen nimmt (ziemlich lange) Abschied von der fürstlichen Braut, es beginnen Tänze, eine Athenerin nimmt in einer Ariette nochmals Abschied — neue Tänze — die Braut erwiedert die Abschiedsgrüſse (Ariette) und nun soll auf Theseus Anordnung den Erinnien geopfert werden zur Befestigung des Bundes. Hier erschrickt Polineuk und wir erfahren beiläufig, (Rec.) daſs er sich an seinem Vater Oedip vergangen hat und daſs ihn seitdem das Unglück verfolgt. Dies bei Seite gesetzt, spricht er in einer neuen Arie seine Empfindungen für Theseus Tochter aus — es folgt Gebet der drei Hauptpersonen, Aufzug und Chor der Priester und endlich die Verschmähung des Opfers, das die Erynnien versöhnen soll — der Altar versinkt.

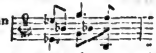
Was ist nun in einem ganzen Akte geschehen? Nichts, das nur im geringsten das Interesse der Zuhörer spannen könnte. Der arme Prahler Polineuk, der auf Theseus Schutz pocht und bald von Liebe faselt (denn eine Faselei ists, daſs sein Bruder vor der Schönheit der Braut zittern soll) bald die Wiedereroberung des Reichs träumt, der in derselben Minute sich anklagt, seinen Vater ins Elend gestoſsen zu haben, in der er sich zum Kriege gegen seinen Bruder rüstet und eine Braut heimführt — was kümmert uns der mit seinen verworrenen Händeln und zerstreuten Empfindungen? Theseus ist sein guter Associé und Eryphile ein Mädchen — wie alle. Was nun dieses Philistervölkchen in der Fürsten-Maske etwa empfinden könnte, hat Sacchini sehr wohl ausgedrückt. Aber warm ist er so wenig dabei geworden, als wir es werden können. Der einzigen tragischen und wahrhaft interessanten Person, des Oedip, wird nur beiläufig und ohne Gewicht in einem Recitative gedacht und das Bekenntniſs seiner Schuld, das Polineuk dabei ablegt, ist ebenfalls so flüchtig daſs wir nicht ergriffen, sondern nur verwundert sein können, wenn der Altar, an dem den Erynnien geopfert werden soll, versinkt; wir sind zu wenig von Polineuks Verbrechen erfüllt, um den Zorn der Göttinnen begreifen zu können.

Genug von einem Werke, das unserer Zeit zu entlegen ist, um ihrer Kritik noch ausgesetzt zu sein. Will man es aber auf der Bühne zu erhalten suchen, so möge man für eine bessere Ausführung der Nebenpartien sorgen. Es ist schon schlimm, wenn sie uns nicht rühren. Müssen sie aber lachen machen? Namentlich gilt dies den Reci-

Digitized by Google

tativen der Nebenpersonen, z. B. des Volksanführers. Wären alle Dämagogen solche Redner, so könnte man sie sicher ungestraft laſsen. Ein Recitativ kann von jedem Sänger, habe er auch wenig Stimme und Fertigkeit, wenigstens erträglich gesungen werden. Aber es im langsamsten und steifsten Taktmaaſse abzurufen — das sollte im Berliner Opernhauſe nicht vorkommen; dadurch muſs namentlich die groſse Oper, in der alles gesungen wird, tödtlich langweilen. Ref. behält sich vor, auf diesen Punkt in einiger Zeit zurückzukommen. K.

Dresden. Ende Dezember 1824.
(Schluſs aus No. 5.)

Endlich, kurz vor den Weihnachtsferien, ging Jessonda in Scene. Alles, was wir von Kassel und Leipzig aus gelesen, hatte unsre Neugier und Erwartungen erhöht, hätten wir auch nicht schon vorher von Spohr was Auſserordentliches (besonders nach seinem Aufruf in der Leipziger musik. Zeitung) zu hören gehofft. Die herrliche Ouvertüre übertraf noch unsre Erwartungen und lieſs uns wahrhaft triumphirend auf einige Zweifler (an Spohrs Talent zu dramatischer Musik) herabsehen. Die Introduktion, obwohl ein wenig zu gedehnt, erhöhte noch unsern Triumph; doch — das darauf folgende Duett und die Arie des Oberpriesters schwächten gar sehr unser Siegesgefühl, denn — ermangelnd aller innern lebendigen Kraft, vermochten sie nicht einmal uns, mit unserer Vorliebe, zu erwärmen, und die Mienen unsrer Gegner fingen nun an, sich zu beleben, welches bis zum Schluſse des ersten Akts für uns so drückend wurde, daſs wir uns in eine entfernte Loge flüchteten. Der Anfang des zweiten Akts machte uns neue Hoffnung, neuen Muth; denn der Soldatenchor ist ein wahrhaft herzerhebendes Musikstück, was als Volkslied nur darin verfehlt scheint, daſs die Blasinstrumente die Hauptmelodie führen und die Sänger meist nur Grundtöne und Grundakkorde zu singen haben. Dennoch wirkt es ergreifend, und wir hätten es nur stärker besetzt gewünscht. Von da an tritt wieder Kraftstille ein, die durch nichts, selbst im Finale des zweiten Akts, wo doch so viel Gelegenheit gewesen wäre, unterbrochen wird. Im dritten Akte zeichnen sich die Priesterchöre aus, doch erinnert die Malerei des Ungewitters zu sehr an Haidn's Jahreszeiten, wovon sie eine schwache Imitation ist, der Schluſs aber läſst uns sogar das Ende des Troubadours im Pariser Johann  vernehmen, welches doch sehr leicht hätte vermieden werden können. Ueberhaupt giebt es solcher Anmahnungen an alte Bekannte sehr viele. Man sollte doch wohl meinen, Spohr kenne Himmels allbekanntes Lied: „An Alexis send' ich dich," und doch lieſs er diese Melodie in dem sonst so schönen Duett zwischen Amazili und Nadori stehen, ja benutzte sie als Hauptmotiv, was entsetzlich störend wirkte. An schönen Melodien aber, und reicher harmonischer Ausstattung fehlt es gewiſs nicht, nur sind sie sich alle in Hinsicht des Gefühls zu ähnlich, wodurch Monotonie unvermeidlich entsteht. Der Gegensätze in Haltung der Karaktere giebt es zu wenig, des Wehmüthigen zu viel. Uebrigens, machte die Oper auch nicht furore (so wie Euryanthe) so kann man doch sagen, sie gefiel im Allgemeinen. Die Ausstattung der Oper war wirklich prachtvoll zu nennen, und es war nichts versäumt, auch von Auſsen günstig zu wirken. Das Orchester löste seine schwierige Aufgabe mit Virtuosität, und die Chöre unter Leitung des trefflichen Chordirektors Miksch (dessen Verdienste um den Gesang allhier wohl auch einmal eine öffentlich ehrenvolle Erwähnung verdienen) gingen, wie gewöhnlich, ganz vortrefflich. Unter den Sängern erwarb sich Herr Bergmann (als Nadori) unbezweifelt den ersten Preis. Dem. Veltheim (Amazili) war, trotz ihres braven Gesanges, nur ein schwacher Ersatz für unsere liebliche, durch schwere Krankheit der Oper entzogene Madam Haase. Mad. Devrient (Jessonda) ist jetzt durch hohe Schwangerschaft gehindert, alle ihre Vorzüge geltend zu machen. Hinsichtlich der Tempi möge uns die Frage gestattet sein, ob denn die Zwischensätze ¾ Takt, im Largo der Ouvertüre nicht noch einmal so geschwind genommen werden müssen, da die Bewegung der Viertel (laut Angabe des Verfassers im Klavierauszuge) durch das ganze Largo sich gleich bleiben muſs?!

L'Italiana in Algieri wurde zweimal, und zwar vortrefflich gegeben. Wird auch der gänzliche Abgang der Stimme der Signora Sandrini täglich merklicher, so bleibt sie dennoch in derlei Opern hinsichtlich ihres vortrefflichen Spiels, ein unschätzbares Kleinod der italienischen Oper. Signor Benincasa, unser trefflicher Buffo, war als Taddäo wieder überaus ergötzlich; nur verlieren seine Späſse in gebrochnem Deutsch, durch zu häufige Anwendung, ihre drastische Kraft.

Herr Rastrelli hat, wie wir gleich Anfangs vermutheten, die Direktion der italienischen Oper bald wieder aufgegeben und dieselbe ist nun Herrn Marschner übertragen worden. Kapellmeister Morlacchi ist noch immer dienstunfähig, und es verlautet noch nichts, wann seine Thätigkeit wieder beginnen wird. Weber hat den ersten Akt der, von der Londner Direktion ihm zur Komposition übertragenen Oper (Oberon) wovon der Text vortrefflich sein soll, erhalten. Es ist aber, wie es verlautet, noch nicht ganz gewiſs, ob er dies Frühjahr nach London gehn wird, oder nicht.

Mit der zweiten Vorstellung der Italiana wurde das Theater vor dem Feste geschloſsen. Unterdessen wurden von den Mitgliedern hiesiger Kapelle mehre Konzerte gegeben, worunter das des Konzertmeister Rolla das besuchteste war. Seine Fertigkeit (auf der Violine) ist sehr groſs, die Führung seines Bogens sehr schön, und seine Kühnheit in Sprüngen, Doppelgriffen u. s. w. eben so groſs, als meist von glücklichem Erfolge. Gewinnt sein Vortrag noch mehr Innigkeit und Ruhe, so wird man ihn den vorzüglichsten Virtuosen dieses Instruments zur Seite stel-

Digitized by Google

len können. Um diesen Vorzügen kein „Aber“ zuzugesellen, schweigen wir von seinen Kompositionen. Ferner gaben Konzerte 1) Die Herren Lauterbach und Sohn (auf der Klarinette) wovon der Sohn ein sehr ausgezeichneter Klarinettist zu werden verspricht. 2) Herr Lorenz, ein trefflicher Fagottist, mit schönem Ton und vorzüglicher Fertigkeit, und 3) Herr Cotte, jetzt unser vorzüglichster Klarinettist.

Die Quartett-Unterhaltungen der Herren Peschke, Schmiedl, Lind und Dotzauer haben ebenfalls wieder begonnen, und wie vorher, ein zahlreiches Publikum angezogen, dem aber die Nebendinge, als da sind: Gesänge am Klavier und einzelne Talentproben auf verschiednen Instrumenten, den meisten Spaſs zu machen scheinen. Die Ausführung der Quartetts aber ist nicht anders, als höchst brav zu nennen. Herr Peschke ist ein recht braver Violinist, dem die Meinung des Komponisten kein Geheimniſs bleibt, ja, der durch eigenthümlichen Vortrag der Sache oft einen recht pikanten Anstrich zu geben weiſs. Nur wünschten wir, daſs er sich besonders in den höhern Regionen mehr des Reingreiſens befleiſsigen möge.

†††

Paris, Oktober 1824.

(Fortsetzung aus No. 5.)

Ich weiſs nicht, ob der Komponist bei Verfertigung seiner Oper schon das Meisterwerk des berühmten Weber und das Brautlied darin kannte; hat er es nicht gekannt, so ist die Aehnlichkeit auffallend; kannte er aber, so leuchtet deutlich hervor, daſs er die Melodie vermeiden wollte, aber doch nicht umhin konnte, wissenlos den Rythmus nachzuahmen. Dieses Stück ist bis zu Ende sehr schön, aber erwarten Sie nicht, nach dem, was ich bis hierher gesagt, ein Aequivalent des Brautliedes zu finden. Ich habe darin einen Effekt bemerkt, der mich unangenehm berührte, nämlich in einer durch die Violoncelle zwischen den Tönen der Singstimme ausgeführten Melodie; die mir die beiden jungen Mädchen zu geniren schien; doch weiſs ich nicht, ob dieses Letztere dem Tonsetzer oder der geringen Uebung der jungen Sängerinnen zuzuschreiben ist.

Nach dem Quintette folgt eine Arie des Don Fernando, von der ich Ihnen nichts weiter zu sagen habe, als daſs sie wunderlieblich ist, nur in einem Andante besteht, und von Herrn Ponchard, dem besten französischen Tenoristen vortrefflich gesungen wurde. Dieser Mann besitzt eine Stimme ohne sonderliche Kraft noch sehr lieblichen Klang; aber das darf ich kühn behaupten, Niemand in ganz Frankreich singt das Adagio mit so vielem Geschmack und einer so schönen Methode. — Nun kommen wir zu dem Sextett mit Chor, welches so trefflich ist, daſs man es kaum schöner wünschen könnte. Da es den Streit der beiden jungen Männer und die Wiedererkennung der beiden Liebenden zum Inhalte hat, so war der Stoff für den Musiker sehr günstig, dessen Arbeit hier wahrhaft vollendet zu nennen ist. Inzwischen muſs ich gestehen, daſs wenn auch jede Einzelnheit dieser Arbeit der Kritik keine Blöſse darbietet, so hat doch der Total-Eindruck in mir nicht dasjenige Vergnügen erzeugt, welches ich von einem trefflichen Finale erwarte; ich betrachte es als ein Finale, da man diesen Namen unmöglich einem ganz kurzen Chore beilegen kann, welches den Akt schlieſst, und auf das Thema eines bekannten Jagdliedes verfertigt ist. Die Musik des Zwischenakts, in der das Geheul des Sturmes und die Musik der Tanzenden sich abwechselnd hören läſst, belehrt den Zuschauer von der Annäherung der Nacht. Diese Folgereihe von Donner und Castagnetten ist von gutem Effekte und doch nicht die einzige Ursach des Vergnügens, welches dieses Musikstück bewährt, von dem auch jede Note interessirt. Dann folgt eine Romanze und — sie ist gut für eine Romanze: immer hört man noch ein Akkompagnement des Bolero und immer — noch nichts wahrhaft spanisches. Endlich hören wir noch ein gut ausgeführtes Duett, das erste und einzige in diesem Werke. Da sein Inhalt ganz Liebe ist, so giebt hier der Verfasser eine Probe seiner Anmuth und seines Talentes, aber ich wünschte wahre Leidenschaft darin. Ich kann Ihnen nicht verbergen, daſs es mir ein wenig monoton erschien.

Sie kennen ohne Zweifel die Oper: **la neige**, von der ich eine etwas strenge Kritik in Ihrer Zeitung *) gefunden habe. Sie haben ohne Zweifel den Rundgesang mit Chor bemerkt, welcher im 2ten Akt von den Gärtnern gesungen wird. Herr Onslow hat ein ähnliches Rondeau im 2ten Akt; aber es ist wahrscheinlich, daſs er zu sehr gefürchtet hat, Herrn Auber zu begegnen, und daſs diese Idee ihn während seiner Arbeit verfolgt habe. Keiner andern Ursache kann ich die Aehnlichkeit zuschreiben, welche dieses Rondeau mit dem des Schnees darbietet, nicht sowohl in den Melodien, denn der Anlaſs war zu offen, um das nicht anzuerkennen, als in den Abschnitten und im Gange seiner Stücke. Indem er vermeiden wollte an seinen Vorgänger zu erinnern, hat er sich zu sehr genirt, und der Gesang hat dadurch einen Anstrich von Schwulst und Kälte erhalten, welche mich das Rondeau des Schnees vorziehen lassen, welches ich inzwischen trotz der darin vorherrschenden Heiterkeit sehr alltäglich finde. Hier hat Herr Onslow einer französischen Gewohnheit gehuldigt, welche verlangt, daſs man kleine Sätze schreibe, in denen man ohne Unterschied und fast immer in derselben Form Gefühl, Philosophie oder Heiterkeit wenigstens durch eine Person der Oper ausdrücke. Diese Gewohnheit wird schwer zu entwurzeln sein, wiewohl sie beinahe antimusikalisch ist, weil sie aus dem Geschmacke entspringt, den diese Nation für alles hegt, was Verstand verräth. (Fortsetzung folgt.)

*) Der Zeitung erst. Jahrg. No. 32, S. 270 und No 33, S. 284.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 16. Februar — Nro. 7. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

(Der Schluſs des Aufsatzes „über Logiers System,“ nächstens.)

Ueber Stehlen und Entlehnen musikalischer Gedanken einige Worte.

Keinen Ausspruch hört man — nächst den allgemeinen, gut oder schlecht — besonders über neue Kompositionen häufiger, als: der und der Satz ist daher oder dorther entlehnt, gestohlen. Auch in diesen Blättern, besonders in den neuesten Nummern, haben sich mehr solche Erinnerungen vernehmen lassen und es möchte daher an der Zeit sein, diese Angelegenheit etwas näher zu erörtern, zumal da frühere, zum Theil scherzhafte Anspielungen*) unbemerkt geblieben scheinen.

Woher kommt es, daſs man so oft und so leichtfertig über Entlehnungen klagen hört? Vor allem daher, daſs man zu solchem Ausspruche die geringste musikalische Fähigkeit und die geringste Geistes-Anstrengung nöthig hat. Es bedarf keiner Empfindung, keines Nachdenkens, keiner Kenntnisse, keines Eingehens auf das ganze Werk — nur einer oberflächlichen Bekanntschaft mit den frühern Kompositionen und eines auf Einzelheiten geübten Gedächtnisses, um diejenigen Züge herauszufinden, die eine Komposition mit einer andern gemein hat. Gedächtniſs aber kann auch derjenige besitzen, der weder durch Phantasie, noch durch Urtheilskraft zum Künstler oder Kunstkenner befähigt ist und nichts ist bei der jetzigen Verbreitung der Musik leichter, als, ohne die mindeste gründliche Kenntniſs, ja fast ohne alles eigne Zuthun eine Menge Tonstücke zu Gehör zu bekommen. Daher wird man in der Regel diejenigen am meisten von Diebstählen und Entlehnungen reden hören, welche unfähig oder unbereit sind, näher auf ein Kunstwerk einzugehen. Genau so verfuhren in früherer Zeit die Philologen bei der Erklärung der klassischen Dichter. Wenig um ihren wahren Gehalt bekümmert, suchten sie zu jeder Phrase — bedeutend oder nicht — nur möglichst viel Parallelstellen, ähnliche Stellen andrer Dichter zusammen. Nur sahen sie in diesem Begegnen zweier Dichter eine wünschenswerthe Bestärkung des ihrigen durch die Autorität des andern, statt daſs ihre Kollegen im Musikfache dasselbe Ding für Unglück und Sünde halten.

Wenn nun jenes ewige Geschrei von Diebstahl und Anklange ein bloſses Hin- und Herreden bliebe, so möchte es nicht der Mühe lohnen, dagegen zu sprechen. Allein es liegt eine tiefere Verderbniſs zum Grunde, die vorzüglich in unserm, ohnehin der Reflexion sehr zugeneigten Vaterlande um sich greifen und manches Gute ersticken könnte. Nicht leicht wird man auf jene Beschuldigungen gerathen, wenn man sich dem Einfluſse eines Werkes im Ganzen hingiebt, wie es sich in der Seele des Komponisten gebildet hat; nur derjenige wird mit der Anklage des Diebstahls stets bei der Hand sein, der ein Tonstück blos stückweise, ohne Sinn für das Ganze — oder durch Verstandes-Eintheilung sich das Ganze zerschneidend, auffaſst. Auf diese Weise ist aber ein Kunstwerk dem Auffassenden sofort zerstört und die Ideen, deren Leben und Bedeutung in ihrem Zusammenhange begründet waren, sind nun ein todtes

*) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 45. S. 382.

Material geworden. Der geistigen Bedeutung beraubt, bleibt für sie dann nichts übrig, als der Sinneneindrnck, den sie hervorbringen können; dann aber ist es freilich wünschenswerth, um neuer Sinnenreize willen auch möglichst viel neue musikalische Masse vorzufinden und jede Wiederkehr des schon Bekannten wird als Diebstahl oder Anklang verpönt. So stehen in der That diese öffentlichen musikalischen Ankläger noch tiefer, als jene Philologen mit ihrem ähnlichen Bemühen. Denn die erstern fragen gar nicht nach dem Sinne der einzelnen Ideen, sondern blos, ob sie schon sonst einmal hervorgetreten; die letztern unternahmen schon den ersten, obwohl rohen Versuch, die einzelnen Gedanken ihres Dichters zu rechtfertigen — aus dem Beispiele andrer.

Wohin bringt nun jene Weise, musikalische Kunstwerke zu betrachten? Das Publikum zu der Gewohnheit, Kompositionen zerstreut, nur in ihren Einzelheiten — nur als eine Masse von Einzelheiten aufzunehmen, deren Verbindung eine äuſserliche (etwa nach herkömmlichen Regeln) deren Entwickelung aus einander eine zufällige, gleichgültige sei; manchen Künstler, der nicht stark genug gegen äuſsere Anfechtungen ist, zu der Verirrung, Ideen, die sich ihm natur- und sachgemäſs bilden, zu verlassen und dafür neuer scheinende herbeizusuchen. Wie aber alle äuſsere Absicht bei dem Schaffen eines Kunstwerkes, so straft sich auch dieser Abfall von sich selbst dem Künstler dadurch, daſs die herbeigezogenen Säze fremd, kalt oder übertrieben und unwirksam im Ganzen dastehn.

Und wohin sollte auch jenes Haschen nach Neuem bringen, angenommen, der höhere Kunstsinn entschwände ganz und nur das Neue sollte gelten? Man überschlage nur oberflächlich, wieviel Musik in dreihundert Jahren (um nicht weiter zurückzugehen) geschrieben worden ist. Genug, um mit den Ballen die zerrissenen Dämme bei Hamburg wieder auszubessern! Man denke sich die verschiedenen melodischen, harmonischen kontrapunktischen, modulatorischen, rythmischen Kombinationen, die in diesen Ballen stecken, gesondert und geordnet — ob da wohl so viel Neues übrig bleibt, um nur noch ein Jahr lang für alle Kompositionen Stoff zu geben? Genug von einem in sich so nichtigen Streben.

Wem ist je eingefallen, einen Dichter nach der Zahl neuer Wörter oder Konstruktionen, oder auch einzelner Gedanken, Bilder u. s. f. zu schätzen? Hat die geläuterte Vernunft jenes Suchen nach neuen Ausdrücken, nach neuen (oder alten) Wortfügungen — und wozu sich undichterische Geister bisweilen verirrt haben, nicht stets als ein nichtiges und undichterisches Bestreben erkannt? Der Geist macht den Dichter, die Welt- und Lebensanschauung, die er in sich trägt, erzeugt ihm sein Gedicht und durchdringt, beseelt es in jedem Theile, in jedem Ausdrucke — zieht bekannte Ausdruckweisen herbei, schafft neue — alles nach dem Bedürfnisse der Sache, nicht nach der Rarität des Ausdruckes. Man durchgehe Göthes Werke. Nie fehlt ihm ein neues Wort, eine neue Redeform, wo die bisherigen nicht ausreichten. Seine Pandora und sein westöstlicher Divan sind überreich an Belegen hierzu. Aber nie, selbst in den gröſsten Werken, im Faust zum Beispiele, verschmäht er die gewöhnlichste Redeform, wo sie nur seiner Idee angemessen ist. — So wird man es auch bei allen groſsen Musikern finden. Sie suchen nicht Melodien und Akkorde zusammen — käme es darauf an, so hätte mancher mühselige Theoretiker mehr vermocht, wie Mozart; sondern die Idee, die in ihnen lebt, baut sich ihren Körper aus Tönen, Klängen und Rythmen, unbekümmert, woher die kommen. Genug, sie sind ihr eigen. Man gehe die Werke der originellsten Tonsetzer durch und überall wird sich dies bestätigen. In der Sinfonia eroica von Beethoven ist kein Akkord, der nicht schon da gewesen wäre. Das mächtige Thema des ersten Allegro:

was ist es anders, als eine Zergliederung des harten Dreikianges auf Es? Ohne nur in frühern Kompositionen nachzublättern, kann man zugeben, daſs es Note für Note, oder wenigstens in in sehr ähnlicher Gestaltung oft vorgekommen sein wird. Beruht denn aber der Werth dieses Kunstwerkes darauf, daſs nach der Tonika die

Digitized by Google

Terz, dann Tonika und Unterquarte folgen u. s. w.? Die Bedeutung, die jener Satz im ganzen Werke hat, das ist die Tendenz und der Werth der Komposition. So — um zu dem obenerwähnten pseudopoetischen Bestreben das Seitenstück zu geben — mag es manchem gelingen, eine neuere Tonfügung zu erhaschen, oder zu ergrübeln. Allein wozu nützt sie? Wenn sie nicht aus seiner Idee frei hervorgetreten ist, wird sich nie Leben aus ihr erzeugen und die einfachste, allbekannteste Komposition wird solchen Raritäten so weit vorzuziehen sein, als der geringste Mensch der kostbarsten Bildsäule.

Wir haben hiermit allerdings schon die Möglichkeit eingeräumt, daſs Tonfügungen gesucht — also auch entlehnt, gestohlen werden können. Allein es möge dabei beherzigt werden, daſs diese Entdeckung nie an den Einzelheiten gemacht werden kann; denn bekannte Sätze finden sich leicht bei den originellsten und neue bei den plattesten Komponisten. In einer Komposition, die sich als ein innerlich einheitsvolles Ganze darstellt, ist nichts gestohlen, möge auch der und jener Satz noch so oft gehört sein. Alles, was einheitvoll aus dem Geiste des Komponisten hervorgegangen, ist auch sein Eigenthum gewesen. Nur da, wo die innere, lebendige Einheit fehlt, da kann von Diebstahl die Rede sein. Man bemächtige sich daher vor allem eines Kunstwerkes ganz, trachte danach, es in sich lebendig werden zu lassen, und erst dann, wenn man sich vollständig dargethan hat, daſs in ihm kein inneres Leben, keine innre Einheit sei, erst dann ist man bei sich selbst berechtigt, von Entlehnungen zu sprechen.

Eine andre Frage ist aber die, auf welcher geistigen Stufe ein Komponist stehe, ob die Grundidee, die in ihm lebt, eine neue nnd wichtige in der Entwickelung des menschlichen Geistes und der Kunst sei, oder ob sie schon in einem andern Künstler hervorgetreten, durch andre Künstler mehr oder weniger angeregt worden. Daſs das Kunstwerk, aus dem unser Geist eine neue und höhere Erhebung gewinnt, auch höhern Werth hat, daſs Beethoven mehr gilt, als ein Nachahmer Mozarts oder Glucks, und Schiller mehr, als Theodor Körner, der ihm nachstrebte — wer möchte das leugnen? Allein diese höhere Rangordnung der Geister ist am allerwenigsten aus Einzelheiten, sondern nur aus einer erschöpfenden Auffassung und Vergleichung ihres ganzen Wirkens zu erkennen; ja der Fall ist nicht selten, daſs ein Werk sich denen eines andern Künstlers verwandt, selbst untergeordnet zeigt, ohne dies eben in bestimmten Entlehnungen zu verrathen — etwas dergleichen scheint der Herr Verfasser einer früher in diesen Blättern mitgetheilten Recension *) im Sinne gehabt zu haben.

Was nun in diesen Zeilen den wahren Kunstfreunden und besonders den Kuntverwandten (die sich nur zu oft als Stiefbrüder zeigen) zur Beherzigung vorgelegt worden ist, wird bei dem groſsen Haufen nichts verfangen. Er bleibt unfähig, ein ganzes Werk zu überschauen und wird ewig seine Gedächtniſskennerschaft durch Geschrei über Reminiscenzen — wo auch nur ein Dreiklang, oder eine Scala ihn bekannt anklingt, ans Licht stellen wollen. Er mag dieses Vergnügen für sich haben; wir andern, die es mit der Kunst ernstlicher meinen, wollen dergleichen Beschuldigungen als Unkenntniſs der künstlerischen Tendenz oder Verläumdung auf sich beruhen lassen.

K. Schirmer.

II. Recensionen.

Sonate pour le Pianoforte, composée et dediée aux Amateurs par Jaques Schmitt. Oeuv. 25. Prix 48 Kr. Mayence chez B. Schott.

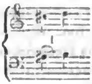
Die frühern zwei Dutzend Werke des Herrn Schmitt kennt Rec. nicht, er kann daher nicht beurtheilen, ob Herr Schmitt im Fortschreiten seiner Kunst sei oder nicht; soviel aber scheint dem Rec. aus der Bekanntschaft mit oben angezeigter Sonate hervorzugehen, daſs der Verf. nicht nur ein recht angenehmes Erfindungs-Vermögen besitze, sondern mit demselben auch

) Der Ztg erst. Jahrgang No. 38, S. 328.)

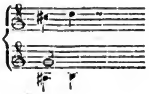
*) Wer weiſs auch. D. R.

Digitized by Google

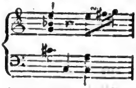
gut haushalten und mit wenig Mitteln ein recht hübsches Ganze zu schaffen wisse. Die Zueignung an die Amateurs scheint uns verfehlt, denn diesen wird das Geschenk viel zu einfach und nicht brillant und vollgriffig genug sein. Destomehr aber scheint uns das Werk geeignet, Lernenden, die schon einige Fingerfertigkeit besitzen, von Aus- und Durchführung eines Gedankens, von Imitationen u. s. w. einen Begriff beizubringen, weſshalb denn vom Verfasser recht zweckmäſsig ein ganz einfaches Thema gewählt und recht faſslich durchgeführt wurde, obwohl der Gedanke selbst manchem ein wenig zu altmodisch klingen möchte. Nichtsdestoweniger aber ist Herrn Schmitt zu danken, da sich so wenig Komponisten bei ihren Produktionen zu erinnern scheinen, daſs es Anfänger giebt, die nach kaum erlangter Kenntniſs der Noten doch nicht gleich vom lieben Augustin zu einer Sonate pathètique springen können, sondern Musikstücke brauchen, die sie allmählig vom Leichten zu den neuesten halsbrechenden Schwierigkeiten eines Rondo brillant u. s. w. führen. Doch ist dieses Talent, leicht, faſslich und dennoch mit Geist zu schreiben, nicht vielen gegeben, und der Preis steht in diesem Fache noch zu erringen. Deshalb rathen wir Herrn Schmidt, sein Talent für diese Gattung Musik zum Nutzen und Frommen der, an leichten und progressiven Kompositionen nothleidenden Anfänger ferner auszubilden und zu verwenden, hauptsächlich aber dabei auf reinen Satz zu sehen, damit nicht gleich von Anfang an das Ohr der Lernenden verdorben werde und in der Folge harmonische Unrichtigkeiten für geniale Neuerungen und erlaubte Excesse halte. So ist im Andante im zweiten Takte statt



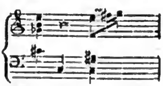
nach der bekannten Lehre von verbotnen Vorhalten auf verdoppelten Tönen wohl



zu lesen, welche Unrichtigkeit der Verfasser auch gefühlt und im 17. und 21. Takte bei der Wiederholung desselben Gedankens selbst verbessert hat. So ist es auch unrichtig, daſs der Verfasser im 23. Takte desselben Andante beim dritten Viertel dem Basse a, statt ais giebt. Also



statt



denn ais (das Subsemitonium von h) ist schon durch das vorhergehende b im Discante bedingt. So wäre auch im 3 Takte des Rondo der $^{6}_{4}$ Akkord natürlicher als der 6 Akkord gewesen u. d. m. Deshalb, da wir es für eine Hauptsache halten, bei Anfängern das Gehör an richtige und natürliche Harmoniefolgen zu gewöhnen, beherzige Herr Schmitt unsre Bitte, bei künftigen Arbeiten der Art solche Uebereilungen zu vermeiden und überhaupt sein unverkennbares Talent nur der Ausbildung der Jugend zu weihen.

Der Stich ist übrigens gut, korrekt und deutlich, der Preis billig. Mr.

---

1) Rondo concertant pour Pianoforte et Violon ou Flûte etc. par Aloyse Schmitt. Oeuv. 50. Pr. 1 Fl. 24 Kr.

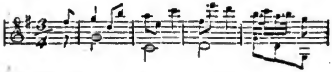
und

2) Rondo concertant pour Pianoforte et Violoncelle par A. Schmitt. Oeuv. 49. Prix 1 Fl. 12 Kr. Mayence chez B. Schott Fils.

Den Verfasser dieser beiden Kompositionen kennt Rec. schon aus andern Werken, z. B. seinem schönen Pianoforte-Konzerte, und versprach sich im Voraus von obigen Werken keinen gewöhnlichen Genuſs. Ja, er ging mit rechter Vorliebe ans Werk, und hatte seine beiden Begleiter nicht wenig neugierig gemacht. — Als wir No. 1. zu Ende gespielt hatten, sahen wir uns beiderseitig verwundert an; der Violinist wunderte sich nämlich über mich, und ich mich über Herrn Schmitt, der mich,

Digitized by Google

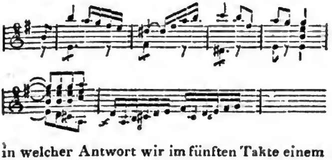
und ich wieder den Violinisten getäuscht hatte. Ohne uns durch die, dem Rondo vorausgehende, nichtssagende und auf nichts Bezug habende Fantasie für die Violine allein irre machen zu lassen, horchten wir aufmerksam dem Thema des Rondo:



welches uns weder sehr originell noch pikant vorkam, das wir in der Folge aber um so mehr benutzt und nach allen Theilen sehr gut durchgeführt (so wie man das in Mozarts Rondo's vorfindet) vermutheten, da Mozart überhaupt, nach Herrn Schmitts eigner Aeusserung, doch sein einziges Vorbild sein soll. Von dieser Mozartschen Methode, ein Thema Rondomäſsig zu bearbeiten, haben wir aber nicht die geringste Spur entdeckt. Nachdem beide Stimmen obiges Thema zur Genüge abgeleiert und in der Haupttonart (!) geschlossen haben, beginnt ein neuer, ziemlich veralteter Satz:

u. s. w.

welcher von der Violine also beantwortet wird



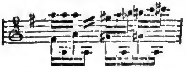
in welcher Antwort wir im fünften Takte einem tüchtigen rythmischen Bocke begegnet sind. Nachdem die 6tolen Figur in D geschlossen, beginnt wieder ein neues Ideechen, um recht kümmerlich und gewöhnlich zu dem sogenannten Mittelsatze (der, höchst originell und frappant sein sollend, in F-dur (Haupttonart G-dur) $\frac{6}{8}$ Takt gesetzt ist) überzuleiten. Nachdem beide Stimmen eine, wenn auch eben nicht neue, doch recht gefühlvolle Kantilene wechselseitig vorgetragen haben, geht der Verfasser zum Schluſs- und Verbindungsatze (D-dur $\frac{6}{8}$) über, welcher dem oben angeführten Satze in 6tolen analog ist, worauf ganz in voriger Ordnung (ohne Episode und künstliche Durchführung des Hauptsatzes) Haupt- und Mittelsatz (nur mit dem Unterschiede, daſs einige Passagen des Schluſssatzes mit jenen 6tolen-Figuren vermischt sind) folgen, nach welchem letztern aber einige kurze Anspielungen auf die Hauptmelodie den gänzlichen Schluſs bilden.

Man wird aus dieser getreuen Relation ersehen, daſs Herr Schmitt eben nichts besseres aber auch nichts schlechteres, als so viele andre beliebte Modekomponisten, geliefert hat, daſs es aber doch sein Unbequemes haben muſs, immer so wie Mozart zu komponiren. Aus allen Arbeiten des Herrn Schmitt geht aber hervor, daſs er ein sehr braver Harmoniker ist, der recht wohl weiſs, was, und warum er etwas macht. Deshalb haben wir uns um so mehr über einige recht absichtlich hingestellte harmonische Härten (um nicht Schnitzer zu sagen) gewundert. Z. B. Seite 7, Syst. 3, Takt 3, wo es uns dünkt, als müſste auf den G-moll-Akkord schlechterdings c min. und nicht c maj. folgen; also, statt:

so

Ferner, Seite 8, Syst. 3, Takt 1 und 3 muſs es nach allen harmonischen, und überhaupt allen Regeln des Wohlklanges, statt

wohl so:



u. s. w.

heiſsen, da gis durchaus eine Auflösung verlangt und e keine gewährt. Da übrigens das ganze Werkchen für Leutchen geschrieben zu sein scheint, die eben keine allzugroſsen Ansprüche zu machen gewohnt sind, so ist es falsch, daſs der linken Hand Dinge zugemuthet sind, die

Digitized by Google

nur ein Virtuose mit Sicherheit auszuführen vermögend ist; und diese werden sicherlich, es läſst sich das mit Gewiſsheit voraussetzen, den wenigsten Gebrauch von dieser Komposition machen.

Das zweite Rondo mit Cello konnte nun, auf jenes folgend (auch wenn es noch viel besser gewesen wäre) nicht so günstig auf uns wirken, da wir durch das erste im höchsten Grade miſstrauisch geworden waren und so auch gleich in den ersten vier Takten des Allegro moderato (E-dur 𝄵 Takt) eine K. M. v. Weber'sche Idee zu hören glaubten. Auf der 3. Seite, Syst. 3 im zweiten Takte bemerkte mein grämlicher Cellist: — „diesen Gedanken hat Mozart ja auch schon einmal, ich glaube in Taminos göttlicher Arie „dies Bildniſs" zu den Worten: „ich fühl 'es" u. s. w. benutzt!" — welche Bemerkung ich ihm aber alsogleich (da ich ihn für immer blos zum akkompagniren, aber nicht zum raisonniren engagirt habe) ernstlichst verwieſs, und ihn am Schlusse belehrte, wie auch das schon sehr verdienstlich sei, wenn man einer Komposition nur anhöre, der Verfasser habe bei Fertigung derselben an ein Muster wie Mozart gedacht. Und wirklich ist dieses Rondo dem erstern bei weitem vorzuziehen, da es in seinen Bestandtheilen nicht nur edlerer Natur ist, sondern auch sich jenen unsterblichen Vorbildern in Form und Ausführung näher anschlieſst. Doch schien es uns, als hätten die Materialien, ihrer kräftigen Natur nach, wirksamer zu einem tüchtigen Sonatensatze verwendet werden können, da sie sich in der Verwendung zu einem Rondo wirklich als etwas zu spröde erweisen. Dessenohngeachtet ist dieses Rondo Liebhabern als eine ernstere Unterhaltung zu empfehlen; nur rathen wir ihnen, dieses zuerst, und jenes mit Violinbegleitung zuletzt zu spielen. Gewinnt dieses dadurch auch nicht an Werth, so schwächt es doch nicht die Wirkung des andern, wirklich viel bessern.

Mr.

III. Korrespondenz.

Weimar 1824.

Empfangen Sie hier die gewünschte Uebersicht der musikalischen Leistungen hierselbst im Jahre 1824.

Mit Recht gebührt dem groſsherzogl. Hoftheater, daſs wir den Anfang damit machen. Direktor desselben ist Herr Stromeier, Regisseur Herr Dürand, Inspektor der Garderobe und der Dekorationen Herr Holdermann, Kapellmeister Herr J. N. Hummel, Musikdirektoren die Herren Riemann und Unrein, Chordirektor Herr F. Häser.

Dem Herren D. Stromeier verdanken wir eine lobenswürdige Auswahl neuer und älterer Opern, wie nachstehendes Verzeichniſs bestätigen wird. Wir hörten:

1) Die heimliche Heirath, 2 mal. — 2) Libussa. — 3) Aschenbrödel. — 4) Je toller je besser. — 5) Die Schwestern von Prag. — 6) Den Freischütz, 6 mal. — 7) Bär und Bassa, 2 mal. — 8) Den Wasserträger. — 9) Das neue Sonntagskind, 7 mal. — 10) Die Müllerin. — 11) Tancredi, 2 mal. — 12) Die Zauberflöte, 2 mal. — 13) Johann von Paris. — 14) Graf von Gleichen, 2 mal. — 15) Das Opferfest. — 16) Die Saalnixe, 1ster Theil. — 17) Fanchon. — 18) Die Entführung aus dem Serail, 2 mal. — 19) Euryanthe, 3 mal. — 20) Kortez, 2 mal. — 21) Figaro. — 22) Richard Löwenherz, 2 mal. — 23) Titus. — 24) Den neuen Gutsherrn. — 25) Kamilla, 2 mal. — 26) Don Giovanni, 1 mal.

An keinem Theater kann wohl mehr Fleiſs und Sorgfalt auf vollkommne Ausführung der zu gebenden Opern verwendet werden, nirgends mehr Uebereinstimmung zwischen den Mitgliedern des Theaters und der Hofkapelle bestehen, als hier. Unter solchen Umständen läſst sich selbst von mittelmäſsigen Subjekten viel Gutes erwarten; wie vielmehr aber von so ausgezeichneten Talenten, welche wir mit Freuden die Unsrigen nennen?

Unter diesen verdient unbedingt Frau von Heygendorf den ersten Platz. Von der Natur zur Künstlerin bestimmt, gab sie ihr ein glückliches Aeuſsere, eine ausgezeichnet schöne, umfangreiche Stimme und ein herrliches Organ. Unter Leitung trefflicher Meister erlangte Frau von Heygendorf frühzeitig die Kunst, mit gröſster Leichtigkeit die schwersten Passagen zu singen, mit Geschmack zu verzieren, aber auch im Recitativ und deklamatorischen Gesängen eine

Digitized by Google

Richtigkeit und Schönheit im Vortrage, wie man es nur wünschen kann. Um in jeder Hinsicht Zierde unsers Theaters und unsern Kunstjüngern Vorbild zu werden, vereinigte Frau von Heygendorf diesen seltenen Verdiensten ein musterhaftes Spiel, sowol in Darstellung ernster als komischer Karaktere. Höchst erfreuliche Beweise gab uns hiervon Frau von Heygendorf von Neuem als Fiadalma, in „die heimliche Heirath," als Libussa, Müllerin, Amenaide, Chadija, in „Graf von Gleichen", Susanne, in „Figaro," Sextus, Kamilla und Donna Anna.

Mehre dieser Partien hat Frau von Heygendorf auf ihren Reisen in Berlin, Wien und mehren andern Orten gegeben; anderseits haben bereits hiesige Kunstfreunde dem Auslande von ihrer ruhmwürdigen Ausführung Bericht erstattet, und somit dürfte nur noch Einiges in Bezug auf die der Chadija hinzuzufügen seyn.

Keine Singpartie kann wol dankbarer, aber auch zugleich schwerer zn besetzen sein, als die der Chadija. Die Sängerin, welche dieser Rolle Genüge leisten will, muſs nothwendig einnehmendes Aeuſsere haben; völlig ausgebildete Sängerin und treffliche Schauspielerin sein. Die Bedeutsamkeit dieser Partie erkennend, hatte Frau von Heygendorf die Güte, sie zu übernehmen. Bei der ersten Vorstellung des Gleichen war Frau von Heygendorf etwas heiser, sang aber doch, um die Erwartung des Publikums nicht zu täuschen. Ihr Kostüm war ausgesucht schön und prachtvoll. Bei ihrem ersten Erscheinen begrüſste sie das Publikum mit lebhaftem Applaus, welches hier zu den seltensten Beifallsbezeugungen gehört, die einem Künstler zu Theil werden. Unbeschreiblich ergreifend trug Frau von Heygendorf das erste Recitativ vor:

„Und war ein Traumgebild
Der Held, den ich gesehn?"

(Aus diesen Worten ergiebt sich, daſs Gleichen der Chadija nicht im Traum erschienen ist, wie die Leipziger musikalische Zeitung unrichtig angiebt. S. Leipz. mus. Zeitung, No. 26 vom Jahre 1824.)

In dem Kanon: „Was willst Du Herz mit lauten Schlägen," so wie in der darauf folgenden Arie: „Mein Herz, Dir liebend zugewendet;" ferner in dem Terzett: „O welche seltene Treue" und dem Quartett, womit diese Scene schlieſst, muſste man den innigen, ausdrucksvollen Vortrag, so wie die Sicherheit, mit welcher Frau von Heygendorf, trotz ihrer Heiserkeit, bedeutende Rouladen besiegte, bewundern. In dem enthusiastischten Beifall sprach das Publikum seinen Dank aus. Das Duett zwischen Chadija und Gleichen: „Ich muſs dich retten aus Sklavenbanden," womit das erste Finale beginnt, sang Frau von Heygendorf in der ihr eigenthümlichen, groſsartigen Manier, in welcher solche Stücke vorgetragen sein wollen, wenn sie den beabsichtigten Effekt machen sollen. Ich würde den Raum, der mir in diesen Blättern vergönnt ist, überschreiten, wenn ich alle die schönen Momente bezeichnen wollte, die uns diese hochverehrte Künstlerin in dem Verlolg der Oper gewährte. Nur der Haupt-Arie der Chadija muſs ich noch gedenken. In dieser Arie erlangte Frau von Heygendorf die volle Freiheit ihrer Stimme. Unübertrefflich sang und spielte sie das Recitativ und die darauf folgende Arie, in welchen Chadija die Sehnsucht ausspricht, Gleichen in die Schlacht zu folgen und freudig, ihr Leben für das seinige zu wagen, bereit ist. Längst schon war Fr. v. Heygendorf dem Auge entschwunden, als noch der rauschendste Beifall ihr folgte. Wer Herrn Direktor Stromeier als Uberto in Kamilla, Sarastro, Graf Gleichen, Lysiart, Don Juan u. s. w. gehört hat, wird gestehen, daſs dieser Sänger in Stimme und Vortrag bekräftigt, was Schiller in dem Gedichte, „die Macht des Gesanges" so wahr als schön sagt:

„Verbündet mit den furchtbar'n Wesen,
Die still des Lebens Faden drehn,
Wer kann des Sängers Zauber lösen,
Wer seinen Tönen widerstehn?
Wie mit dem Stab des Götterboten
Beherrscht er das bewegte Herz:
Er taucht es in das Reich der Todten,
Er hebt es staunend himmelwärts,
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle."

Herr Dir. Stromeier besitzt eine der schönsten und umfangreichsten Stimmen, die es je gegeben hat. Ihr Umfang ist, ohne den Gebrauch des Falsetts vom D bis zum eingestrichnen G. Vom tiefsten bis zum höchsten sind alle Töne klangvoll, schön und leicht ansprechend, Rouladen verschmäht Herr D. Stromeier nicht, insofern sie zieren, oder den Ausdruck verstärken. Diesen groſsen Verdiensten verbindet Herr Stromeier richtigen, gefühlvollen Vortrag, Deutlichkeit in der Aussprache und schöne, oft groſsartige Aktion, die ihm seine schöne Gestalt sehr erleichtert. Madame Eberwein und Herr Kammersänger Moltke empfangen in allen ihren Kunstleistungen die sichersten Beweise, wie sehr man ihre Verdienste um die Oper schätzt. Erstere hat eine volltönende Stimme, der aber keineswegs Biegsamkeit und Gewandheit abgeht, wie das bei mehren Stimmen der Art der Fall ist. Der Triller der Mad. Eberwein, ihre, dem Karakter wie dem Geiste, der sich in der Komposition ausspricht, angemessenen Verzierungen, verbunden mit richtiger Deklamation und bedeutsamen Spiel, haben hier, wie auswärts, das ehrenvollste Anerkenntniſs gefunden.*) Unter den Partien, welche Madame Eberwein in diesem Jahre gab, fanden die folgenden eine besonders günstige Aufnahme. Als: Klorinde in Aschenbrödel, Agathe, der Page in Johann von Paris, Silvio in Graf von Gleichen, Elvira im Opferfeste, Eglantine, die Gräfin in Figaro, Vitellia und Zerline.

(Schluſs folgt.)

---

*) Nicht bloſs diese Eigenschaften, sondern auch vorzüglich ihr empfindungsvoller, oft überaus zarter Vortrag.

D. Red.

Digitized by Google

Paris, Oktober 1824.
(Schluſs aus No. 6.)

Man verzeiht hier einem Sänger den vollständigen Mangel an Stimme und Methode, wenn er nur die Kunst besitzt, mit Anmuth und Feinheit zu spielen, und auf diese Weise hat die Opera Comique zugleich mehre vortreffliche und vom Publikum geliebte Schauspieler gezählt, für welche die Komponisten wohl oder übel Partien in ihren Opern schreiben muſsten. Sehr häufig wurden auf diese Weise förmliche Gesänge für sie geschrieben, welche sie aber weit eher s p r a c h e n, als sangen, und welche auf diese Weise recitirt, und mit viel Anmuth und Geist vorgetragen, von dem entzückten Publikum auf das lebhafteste aufgenommen wurden. Diese Gewohnheit fängt nun an, sich auf die kleineren Theater zu beschränken, wo man Vaudevillen vorstellt; aber es sind noch stets in der Opera comique einige dieser guten Schauspieler ohne Stimme, für welche die Komponisten leichte Gesänge zu setzen sich genöthigt sehen.

Derjenige, welcher die Rolle des Alkalden vorstellt, ist von dieser Anzahl. Herr Onslow hat demnach für ihn ein Paar Verse gesetzt, welche Gefühl und Philosophie enthalten, und übrigens nichts hervorragendes haben; jedoch findet er sich durch die bedeutende Situation reichlich entschädigt, welche das folgende Stück darbietet. Die Arie und der Chor sind herrlich, voll Feuer und musikalischen Reichthums; es wäre unmöglich gewesen, diesen Akt lebendiger und effektreicher zu schlieſsen.

Es bleibt mir nichts über den dritten Akt zu sagen, der auch nicht Eine musikalische Situation darbietet, übrigens aber sehr kurz ist, und nur am Ende ein Stück enthält, nämlich den Entwurf zu einem gewöhnlichen Septett, von einem Chor begleitet, welcher nur dient, das Finale schneller zu gewinnen. Alle Stücke dieses Genre ähneln sich, und die Franzosen nennen sie sehr richtig c h o e u r d e B a n q u e t t e s, sei dies nun, weil man sie nur vor leer gewordenen Bänken singt — die Zuschauer sind schon nach Hause gegangen — sei es, weil das Geräusch, welche diese im Weggehn mit denselben Banquetten verursachen, ein Akkompagnement erzeugt, welches nichts weniger als musikalisch ist.

Im Ganzen macht die Partitur des A l c a d e d e l a V e g a dem Talente des Herrn Onslow Ehre; doch 2 oder 3 Stücken ausgenommen, habe ich darin keinen groſsen Beweis eines schöpferischen Genies gefunden. Ich glaube, dieses Werk würde in Deutschland mehr Glück machen, wo das Talent musikalischer Kompositionen mehr geschätzt wird, als in Frankreich, ungeachtet das beurtheilte Werk sich eines hinlänglichen Erfolges zu erfreuen hatte.

Halle, den 29. Januar 1825.
(Eingesandt.)

Herr Universitäts-Musikdirektor Naue, der alljährlich den Geburtstag und Krönungstag unsers Königs durch ein Konzert feiert, hat sich durch das diesmalige, am 18. Januar gegebene, Konzert den besondern Dank der zahlreichen Zuhörer erworben. Mit eignen groſsen Opfern versammelte er aus unserer Stadt und der ganzen Umgegend alle musikalischen Kräfte (die Zahl der Sänger allein stieg auf siebzig bis achtzig) zu einem groſsen Sänger- und Instrumentenchor. Mit diesen Massen gab er uns einen sehr gut ausgeführten sechszehnstimmigen Chor von seiner Arbeit und das Halleluja in vier verschiedenen Kompositionen — aus dem neunten, aus dem dreizehnten, aus dem funfzehnten Jahrhundert und d a s H ä n d e l s c h e aus dem zweiten Jahrtausend. Der interessanteste Theil des Konzertes bestand aber aus dem Finale des zweiten Aktes und dem Triumphmarsch aus Olympia und dem Duette der Namuna und Nurmahal aus Nurmahal von Spontini. Wenn unsere Stadt von Spontinis Kompositionen bisher nichts vernommen hatte, als etwa einzelne Piecen aus der Vestalin mit einer ersten, einer zweiten Violine u. s. w., so mögen Sie ermessen, welchen Eindruck nun die angemessene und würdige Ausführung dieser Riesenkompositionen auf die erst erstaunten, bald aber entzückten Zuhörer gemacht hat. Die Begeisterung, die sich an dem Genie unsers gröſsten Dramatikers entzündet hatte, ergoſs sich von dem ausführenden Personale auf das zuhörende; man war einstimmig, noch nie solche Kraft und Leidenschaft, wie besonders im zweiten Finale der Olympia, mit soviel Klarheit in engstem Vereine gefunden zu haben und noch jetzt ist diese Aufführung und die Wirkung auf die Zuhörer das Gespräch aller Gesellschaften; alles will Spontini hören und singen und spielen und Herr Naue soll von vielen Seiten aufgemuntert worden sein, ein zweites Konzert von Spontinischen Kompositionen, gleich diesem, mit angemessener Kraft, zu unternehmen.

Indem ich schon entschlossen war, Ihnen diese Nachricht für Ihre Zeitung anzubieten, wurde ich nicht wenig überrascht, Herrn Naues Knaben von vier und fünf Jahren ganze Stellen aus dem Duett und Finale singen zu hören, mit so freier Lust, als hätten sie es sich selbst ausgesonnen. Wie kann man nur so verblendet sein, das Genie und die reine Natur in Spontinis Kompositionen zu verkennen? Indeſs jedes Genie wird erst später erkannt; die Zeit muſs erst an ihm heranreifen und die Neider müssen erst in ihrer Ohnmacht und Unfruchtbarkeit erkannt sein u. s. w

Ch. W.....

Hamburg, den 8. Februar.

Herr Moscheles, der sich auch bei Ihnen soviel Bewunderer und Freunde erworben, hat sich hier (nachdem er in Magdeburg und Braunschweig mit gröſstem Beifall gespielt) bereits am 24. und 27. Januar im Apollosaal, am 29. im Theater, am ersten Februar im Klengelschen Konzerte und am 7. Februar im Museum zu Altona hören lassen und wir haben sichere Hoffnung, ihn noch recht oft öffentlich zu hören. Nächstens mehr über diesen wahrhaft groſsen Künstler.

S.

Redakteur: A. B. M a r x. — Im Verlage der S c h l e s i n g e r schen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 23. Februar — Nro. 8. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-System

Von K. Loewe, Musik-Direktor am Gymnasium, Seminarium und der Jakobs-Kirche in Stettin.

(Schluſs aus No. 6.)

Mit der obigen Beleuchtung des Wesentlichsten im System ist auch schon gröſstentheils auf diese gegenwärtigen Fragen geantwortet und wir fügen nur noch kürzlich folgendes hinzu.

1) Ein Haupt-Unterschied dieses Systems von andern Theorien besteht (abgesehn von der innern gehaltvollen Güte desselben, die auch andern Lehrbüchern, namentlich der mit so viel Geist und Geschmack entworfenen Theorie der Tonsetzkunst von Gottfried Weber, nicht abgesprochen werden kann) 1) darin: daſs Herr Logier den theoretischen Theil sowol, als den praktischen, so systematisch, so höchst einfach aus seinen wesentlichsten Grund-Elementen aufgebaut hat, daſs er recht eigentlich von Jedem, der denken kann, er möge nur Tonsinn haben, oder nicht, erlernt werden kann. Herr Logier beruft sich niemals auf das Gehör des Lernenden; er läſst Anfangs niemals eine Wahl zwischen einem oder dem andern Akkorde zu, sondern er zwingt mit voller Konsequenz den Lernenden, nur gerade so, und nicht anders zu verfahren. Und wie genügend wird dieser Zwang in diesem Systeme gerechtfertigt! Wie entspricht es so glänzend allen Anfoderungen in Bezug auf Harmonie und den reinen Satz! Wie bald wird der Lernende inne, daſs er mit dem System nicht allein alle bekannten Theorien mit gelernt, sondern noch bei weitem mehr gelernt hat! — Bei dieser mathematischen Ordnung springt nun, auſser anderm, wenigstens sogleich der Nutzen in die Augen, daſs Jemand, dem die Natur ein genaues und richtig leitendes Gehör in dem Grade versagt hätte, daſs er z. B. nicht im Stande wäre, zu einer gegebenen Melodie einen Baſs zu setzen, Mittelstimmen zu finden, alle dissonirenden Akkorde richtig aufzulösen, in verschiedene beliebige Tonleitern zu moduliren u. dergl. m.; dieser aber demohnerachtet, etwa aus Lust zur Sache, sich gern gründlicher mit der Tonkunst beschäftigen möchte, vielleicht wissend, daſs selbst Plato es nicht verschmähte, sich damit zu beschäftigen; oder sich aus Beruf damit beschäftigen müſste, (man denke an die Schullehrer-Seminarien) dieser also nach diesem System die Theorie der Tonkunst mit dem besten und einleuchtendsten Erfolge wirklich erlernen kann. Daher eignet sich denn dieses System auch

2) so vorzüglich zur Anlegung öffentlicher Lehranstalten in der Musik, zu recht eigentlichen Musik-Schulen, (vornehm Akademien genannt) so wie ganz besonders zur Ausbildung der Seminaristen zu ihrem künftigen Schullehrer-Berufe, weil diese doch immer mehr oder weniger in Maſse unterrichtet werden müssen. Die Vorzüge solcher Musik-Schulen sind dieselben, die andre Schulen vor dem Privat-Unterrichte voraus haben. Auſserdem, daſs auch hierdurch nunmehr weniger bemittelten Eltern die Gelegenheit gegeben ist, ihre Kinder etwas Gründliches in einer so allgemein geschätzten Kunst, als die Musik ist, lehren zu lassen, und daſs ein geschickter Lehrer der Tonkunst für seine Mühe und Arbeit einen, ihm gern zu gönnenden, anständigen Ertrag von seiner Anstalt hat, darf man nur an die gegenseitige

Digitized by Google

Wetteiferung der Kinder erinnern; wie ferner die wechselseitige Anregung und Erweckung der geistigen Kräfte die Thätigkeit der Lernenden sowol, wie die des Lehrers erhöht, und wie die musikalische Ausbildung durch solche Schulen viel allgemeiner werden wird.

Sollte mancher meiner Leser bemerken, daſs ich bei der Relation über dieses System des Lobes etwas sehr voll gewesen wäre, so muſs ich ihm völlig beistimmen und schlieſslich noch einmal bemerken, daſs diese neue Unterrichts-Methode des Herrn Professors Logier höchst einfach, ohne allen gelehrten Kram, jedem die leitende Hand bietet, der mit augenblicklichen Resultaten etwas Gründliches in der Tonsetzkunst lernen will. Sie wird sich immer mehr und mehr bewähren, nicht, weil sie etwas Neues, sondern weil sie ein Meisterstück in jeder Beziehung ist und dem Musik-Unterricht eine neue, auch auf die übrige wissenschaftliche Bildung und Erziehung wohlthätig einwirkende Wendung giebt. Sollte ferner mancher meiner Leser sich wundern, daſs ich auch gar nichts d a g e g e n gesagt hätte, wie dies wol bei Abhandlungen der Art zu geschehen pflegt, sei es auch nur deſshalb, um der Lichtseite des Lobes eine Schattenseite abzugewinnen; so muſs ich mich darüber m i t wundern, daſs ich auch gar n i c h t s dagegen sagen k a n n, wenn ich auch wollte. Ich überlasse das daher füglich andern, um diesen interessanten Gegenstand hier nicht gänzlich zu erschöpfen. Herr Logier sagt, daſs er sein System, vor seinem Zurückgehn nach London, drucken lassen werde. Wir haben mithin die Hoffnung, daſs es eines Jeden Eigenthum werde, da es jetzt nur noch in den Händen der unmittelbaren Schüler des Herrn Logier sich befindet.

Leicht ist des Herrn Verfassers Unternehmen nicht. Denn eine befriedigende Beschreibung des g a n z e n r e i c h e n Gewerbes seiner Theorie, ganz besonders aber aller der scheinbar kleinen technischen Kunstgriffe und Hülfsmittelchen, welche den Aufbau des Ganzen so sehr erleichtern und die man nur dem gewandten Manne a b s e h e n kann, müssen eine nicht geringe Anzahl von Bänden erfodern, da sie ja doch zu wesentlich eingreifen, als daſs sie ausser Acht gelassen werden könnten. Denn wenn ein Lehrer nicht genau in den gebahnten Wegen gehen und etwa manches aus s e i n e m Wissen hinzuthun wollte, der würde über lang oder kurz scheitern, und mehr s c h a d e n, als nützen, wie es denn hier und da auch wirklich vorkommen mag. —

Pflanzschulen des Systems Logier's blühen bereits in Dresden, Leipzig, Breslau, Danzig, Weiſsenfels, der Schul-Pforte, Neu-Zelle, Potsdam u. s. w., und alle, die von Herrn Logier für würdig und geschickt befunden wurden, erfreuen sich des besten Erfolgs und des innigsten Vertrauens der Zöglinge und der Eltern. Daſs sich natürlich auch bei der unbedingten Aufnahme eines j e d e n Kindes nicht auch einzelne finden sollten, die stumpf und unlustig auch in dieser Methode nur dürftige und wenig lohnende Fortschritte machen, ist natürlich auch wahr. Denn es giebt ja leider Kinder, mit denen wenig oder nichts auszurichten ist, die aber alsdann auch wahrscheinlich bei der anderweitigen wissenschaftlichen Ausbildung ohne Erfolg behandelt werden. Wenn d e r e n Eltern denn einen Stein auf das S y s t e m werfen, so thun sie es nur, um ihn von sich abzuwälzen.

Jeder aber wird die hochsinnigen Bemühungen unsers hohen Ministeriums der Geistlichen und Medicinal-Angelegenheiten dankbar anerkennen, welches auch durch die Verbreitung dieser nicht genug zu schätzenden neuen Lehr-Methode der Musik in unserm Preuſsischen Staate wiederum einen Beweis gegeben hat, wie demselben alles, was auf ächt wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung Bezug hat, am Herzen liegt.

Stettin, am 18. Oktober 1824.

Z u s a t z a u s a n d r e r F e d e r.

Die Geschichte aller Wissenschaften und Künste lehrt, wie abgeneigt die Mehrzahl der Menschen jedem Neuen, jedem Rütteln an Alt-Gewohntem ist. Das Ideenreich der meisten erstreckt sich nicht über die rein persönlichen und Familienbeziehungen hinaus und was man in

diesen begehrt, ist leicht befriedigt, wenn man sich auch nur einen mäſsigen Grad derjenigen Eigenschaften erworben hat, die nach der eben herrschenden Ansicht allgemein, oder in dem und jenem Kreise als nützlich oder unerläſslich gelten; je weiter dies jemandem gelingt, desto allgemeiner und gewichtiger ist, für den Moment, seine Geltung. So wird z. B. ein Komponist die Theoretiker gewonnen haben, wenn er ihre Regeln befolgt, die Damen*), wenn er recht tanzmäſsig und süſs, alle Konzertbesucher, wenn er recht modisch und glänzend schreibt. Ein Musiklehrer wird nach der herrschenden Ansicht vor allem ein recht fertiger, wo möglich berühmter Spieler oder Sänger und für seine Schüler stets mit den modernsten Kompositionen versehen sein müssen. Hat er dabei die eben geltende Theorie inne und läſst seinen Schülern davon einige Definitionen und Regeln (mit oder ohne ihre Ausnahmen) zuflieſsen, ist er endlich gar dabei Komponist und in der Mode, so wird die Mehrzahl beschwören, daſs man nur bei ihm Musik lernen könne. Kurz, wer sich im Gleise des Bestehenden bewegt, dessen Bestrebungen haben das Vorurtheil der Solidität und Verdienstlichkeit voraus, denn jeder kann überschauen, was sie ihm oder seinem Nachbar gelten werden.

Ungünstiger beginnen kräftigere Geister ihre Bahn, die in dem Bewuſstsein, daſs das Bestehende nicht ferner genügen könne, ein Neues Genügenderes aufsuchen, oder erschaffen. Ihre Abweichung von dem bisher Bestandenen muſs befremden und kann nicht eher Billigung und Zustimmung hoffen, bis die Ahnung erwacht, daſs ein Höheres, als das Bisherige, möglich und an der Zeit sei. Je mehr sich das Neue dem Alten entfremdet hat, desto später nur darf es Anerkennung hoffen, besonders in Deutschland, wo man nicht mit Leichtsinn und Ungeduld von Einem zum Andern eilt, sondern tief erfassen und dann treu und innig hegen mag.

Den Widerstand aus der aufrichtigen Anhänglichkeit an bisher bestandenes Gute gegen etwas noch Unerkanntes und Unerprobtes muſs und kann nun jedes Neue durch sich selbst überwinden. Der Sieg ist ihm gewiſs, wenn es nur selbst wahren, zeitgemäſsen Inhalts ist. Allein die Entscheidung kann nachtheilig verspätet werden; fremdartige Interessen können das unbefangene Eingehen auf ein Neues hemmen und den Schöpfer der äuſsern Vortheile, so wie das Publikum des zeitigen Gewinnes aus der Sache berauben. Hier finden wir nun aus leicht zu erkennenden Ursachen besonders diejenigen dem Neuen widerstrebend, welche ihre Lebensthätigkeit dem bisher Bestandenen gewidmet haben; und zwar nicht immer aus jener oft lobenswürdigen Stetigkeit, auch nicht jederzeit aus Neid und ähnlichen kleinlichen Antrieben, sondern meist aus einer Art von Bequemlichkeit und Lässigkeit, die sie abhält, den Gegenstand ihrer bisherigen Beobachtungen und Bemühungen noch einmal von neuem und von Grund aus zu erwägen. Ein Komponist, der sich nach gewissen Regeln, in gewissen bestimmten Formen herangebildet, in ihnen seine Kunstwerke geschaffen und mit ihnen Billigung und allen erwünschten Antheil gewonnen hat — wie sollte der nicht geneigt sein, jene Formen als ein Absolutes, für immer Bestehendes und Ausreichendes anzusehen? Wie sollte dem nicht eine Abweichung davon als Verirrung, gleichsam als Widerspruch gegen seine bisherigen eigenen Leistungen erscheinen? So hören wir die gröſsten Komponisten über das fremde Treiben andrer die sonderbarsten Aussprüche fällen. Händel sagt von Gluck — seine Nichtachtung auszudrücken: er versteht soviel vom Kontrapunkte, wie mein Koch. Gretry meint bei einem Vergleiche Mozarts mit Cimarosa: der Deutsche habe die Bildsäule in das Orchester und das Fuſsgestell auf die Bühne gesetzt und was dergleichen mehr; man muſs sich über seinen bisherigen Standpunkt erhoben haben, um zwischen ihm und den Gegensätzen die Ausgleichung zu finden. — Ein Musiklehrer, im Besitze aller Fähigkeiten, die bis jetzt in seiner Sphäre gefodert worden sind, in dem Bewuſstsein, daſs er bisher redlich und ersprieſslich gewirkt hat — wie soll der so leicht zu dem Entschlusse kommen; alles Erlernte und Geleistete gleichsam noch einmal

*) Ausnahmen gestehe ich zu, soviel meine Leserinnen begehren.

Digitized by Google

aufzugeben, noch einmal auf das Spiel zu setzen an ein Neues, das er bis jetzt nicht vermiſst hat? Es wird einer edlen Selbstverleugnung bedürfen, zu vergessen, was man bisher für genügend, vielleicht für das höchste Erreichbare gehalten hat, um vom ersten Grund aus zu prüfen, ob es nicht ein Höheres gebe. Man muſs bei einem solchen Widerstreben aus Unthätigkeit billiger Weise erwägen, wie viele Kräfte der Mensch daran gesetzt hat, um im Allgemeinen zu einem sichern Beruhen zu gelangen und wie so manches Gewicht ihn dann gewöhnlich von neuen Richtungen und Bahnen zurückzieht; dann wird man in der Mehrzahl der Widerstrebenden nicht Gegner erblicken, wol aber sich überzeugen, daſs für ein neues Unternehmen nichts Ersprieſslicheres geschehen kann, als daſs man ihm Aufmerksamkeit und vielseitige Prüfung verschaffe.

Herr Professor Logier hat für sein Unterrichts-System in Irland und England alle Kämpfe dieser Art bestanden. Gleichgültigkeit, Abneigung aus blindem Vorurtheil, Verstockung in Altgewohntem, Neid, Haſs — alles hat sein System erfahren und alles hat dem kräftigen Karakter des Erfinders und dem gediegenen Inhalte der Sache unterliegen müssen. Aus reiner Liebe für die Sache und sein deutsches Vaterland hat Herr Logier das reiche London, mit Aufopferung persönlicher Vortheile, auf lange Zeit verlassen, um sein System in Deutschland einzuführen. Von allen deutschen Staaten war es Preussen, das durch das Organ des hochverdienten Ministerii der geistlichen etc. Angelegenheiten die neue geistige Schöpfung fördernd in sich aufnahm und Berlin zur Pflanzschule des Logierschen Unterrichtsystems für ganz Deutschland darbot. Dieses Ereigniſs ist sehr wichtig. Auf der einen Seite erblicken wir wiederum Preuſsen vorangehend in einer neuen geistigen Entwickelung. Auf der andern Seite wird das logiersche System — wie es in England und seinen Kolonien die reichste äuſsere Vergeltung fand — so in Deutschland seine feste wissenschaftliche Annahme und Gründung, seine Einbürgerung in der Tonwissenschaft erhalten; denn gewiſs ist Deutschland der geeignetste und geweihteste Mittelpunkt für wissenschaftliche Leistungen überhaupt, besonders aber für tonwissenschaftliche, da eben die Tonkunst ihr regstes und wärmstes Leben nur erst in Deutschland gewonnen hat und den Britten stets ein Aeusserliches, Fremdes geblieben ist.

Der eigentlichen Verpflanzung des neuen Systems nach Deutschland ist ein groſser Ruf von den Inseln aus vorangegangen. Vor allen muſste auf die Stimme des Herrn Kapellmeisters Spohr geachtet werden, der von London aus erstaunenswürdige Resultate der neuen Lehrweise berichtete. Daſs sich auch Stimmen dagegen vernehmen lieſsen, war natürlich. Der Konflikt der Meinungen hat sich gesteigert, seitdem Herr Professor Logier in unsere Mitte getreten ist und sein System zu lehren begonnen. Noch aber bewahrt er die wesentlichen Züge seines Systems als Geheimniſs und auch seine Zuhörer dürfen nicht soviel von den Grundsätzen bekannt machen, daſs das Geheimniſs gefährdet werde. In nicht langer Zeit wird aber Herr Professor Logier seine Theorie durch den Druck bekannt machen und dann erst werden die öffentlichen und gründlich erschöpfenden Erörterungen über seine Leistungen beginnen. Was bis dahin geschehen kann, ist, jenen passiven Widerstand — das Verharren bei dem Alten aus Trägheit — zu beseitigen und möglichst viele Musiker zur Aufmerksamkeit auf das neue System zu gewinnen. Seinen würdigen Platz wird es sich dann mit eigner Kraft bei der Entscheidung erringen.

(Schluſs folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 14. Februar.

Heute endlich wurde unter der Leitung des Komponisten selbst Jessonda von Louis Spohr aufgeführt. Der auch als Dirigent berühmte Tonkünstler hatte mehre sorgfältige Proben gehalten und das Orchester leistete wahrhaft Bewundernswürdiges, wogegen von Seiten des Chors ein Paar arge Nachläſsigkeiten vorfielen. Groſse Ehre macht es der Madame Seidler und Herrn Bader, die beide an einer fast

Digitized by Google

ganz die Stimme raubenden Heiserkeit litten, daſs sie aus Antheil an dem verehrten Komponisten und aus Liebe zur Sache ihrer Unpäſslichkeiten nicht achteten und, die erste Aufführung am heutigen Tage unverzögert vor sich gehen lassend, alle Kräfte für das Gelingen aufboten. Solche Selbstverleugnung kann nicht hoch genug gerühmt und gedankt werden; denn es handelt sich dabei nicht blos um eine Unbequemlichkeit von einigen Stunden, nicht blos um die Gefahr, die Genesung wochenlang zu verzögern, sondern um die weit gröſsere, der Stimme einen bleibenden Nachtheil zuzufügen, da nichts für die Organe derselben nachtheiliger ist, als ihnen im Zustande der Heiserkeit groſse Anstrengungen zuzumuthen. Nichts kann also edler sein, als die Selbstverleugnung, mit der jenes Künstlerpaar sich der Unterstützung eines neuen Kunstwerkes weihte und der Komponist, dessen erstem Auftreten in Berlin diese Theilnahme gezollt wird, muſs sich zum wärmsten Danke verpflichtet achten.

Das Nähere über das Werk und die Leistungen der Aufführenden, sobald wir es öfters gehört haben. Der ersten Aufführung ist von Seiten des Publikums lebhafter Beifall gezollt worden. Am Schlusse der Vorstellung wurde der Komponist hervorgerufen.

Uebrigens ist diese Oper die einzige Neuigkeit gewesen, die uns das diesjährige Karneval gebracht hat, weſshalb auch über die Karnevals-Opern nicht berichtet worden. Spontini's Alcidor ist, wie einige behaupten, für eine bevorstehende Festlichkeit aufgespart — wie andere wissen wollen, noch nicht vollendet — ein Umstand, der nur diejenigen befremden könnte, die nicht wissen und begreifen, wie viel zu einem solchen Werke gehört und wie lange Zeit andre Meister (z. B. Gluck auf seine Iphigenia in Tauris vier Jahre) auf gleiche Arbeit verwendet haben. Marx.

Weimar 1824.

(Fortsetzung.)

Herr Kammersänger Moltke trug die Partien: Tamino, Falkenstein, Belmont, Murney, Adolar, Arsir, Bruno in Graf von Gleichen, Ramiro in Aschenbrödel und Kortez mit schönem, anmuthigem Ton, tiefem Gefühl und Deutlichkeit in der Aussprache, vor. In allen Partien, wo tragender Gesang vorherrschend ist, werden gewiſs wenig Tenoristen Herrn K. M. gleich kommen, keiner ihn übertreffen. Passagen, die groſse Bravour erfodern, vermeidet Hr. K. M. Bei seinen übrigen ausgezeichneten Verdiensten weiſs er dergleichen Stellen glücklich zu umgehen.

Herr La Roche hat uns groſsen Genuſs in den Partien: der Kommissionsrath in der heimlichen Heirath, Seneschall in Johann von Paris, Figaro, Kaspar in Freischütz, Hausmeister in Sonntagskind, Leporello u. a. m. gewährt, und ersetzt den Verlust reichlich, den unser Theater vor seiner Ankunft erlitten hatte. Als Sänger (Baritonist) bewies sich Herr La Roche was Intonation, Deutlichkeit, Gewandtheit, Sicherheit und karakteristischer Vortrag betrifft, sehr verdienstlich. Als Schauspieler ist er einer der vielseitigsten, und besitzt die Gunst des Publikums im hohen Grade.

Dlle. Schmidt giebt erfreuliche Hoffnungen eine brave Sängerin zu werden. Sie ist noch sehr jung, gut musikalisch, und hat ein gefälliges Aeuſsere. Die Stimme ist noch ungleich, die Höhe oft grell, die tiefern Töne hingegen schwach. Unter Herrn Häsers trefflicher Leitung wird Dlle. Schmidt sich bald den schweren Ansatz des Tones abgewöhnen, wovon zum Theil die Ungleichheit ihrer Stimme herrührt und deutliche, wohlklingende Aussprache der Worte annehmen. In Passagen und Trillern leistet Dlle. Schmidt schon recht viel; weniger was Geschmack, gefühlvollen Vortrag und bedeutsames Spiel betrifft. Soviel auch Dlle. Schmidt noch zu erreichen hat, um vollendete Künstlerin zu sein, so wird sie doch die Aufmunterung, die ihr von Seiten des Publikums in jeder ihrer Rollen zu Theil wird, in ihrem Streben nach höchster künstlerischer Vollkommenheit, nicht ermüden lassen. Sehr günstig wurden die Leistungen der Dlle. Sch. als Königin der Nacht, Konstanze in der Entführung und Euryanthe aufgenommen. An Madam Dürand besitzen wir eine brave Sängerin zu zweiten und dritten Partieen. Ihre Stimme ist nicht von bedeutendem Umfang, aber klangreich und rein; ihr Spiel sehr lobenswerth.

Digitized by Google

Herr Hunnius bewährte sich als Baron in Aschenbrödel, Komthur in Don Giovanni, Tapezier in Fanchon u. a. m. als routinirten Sänger und Schauspieler.

Herr Seidel, ausgezeichnet in komischen Partien, fand vielen und gerechten Beifall als Schneider in den Schwestern von Prag, Heinzenfeld im neuen Sonntagskind. Zu Rollen, wie der Mohr in der Zauberflöte und der Pedrillo in der Entführung, dürfte wohl seine Stimme etwas stärker sein.

Herr Klein bekleidet das Fach eines zweiten Tenoristen. Als Johann von Paris und Blondel in Richard Löwenherz wurden seine Leistungen mit verdientem Beifall belohnt.

Mad. Hartknoch, Mad. Müller und Dlle. Müller*) bekleiden zwar in der Oper kein bestimmtes Fach, sind ihr aber sehr nützlich, ja sogar nothwendig. Ihr Erscheinen ist immer sehr erfreulich, indem ihr Aeuſseres sehr angenehm, und ihr Spiel stets angemessen ist, vorzüglich das der Damen Hartknoch und Müller. Die Damen Müller erfreuten uns auch als liebliche, graziöse Tänzerinnen, Mad. Müller als Aschenbrödel; Dlle. Müller hingegen in den Galeerensclaven und bei andern Gelegenheiten.

Die Herren Thieme und Franke beurkundeten stets in ihren Leistungen vielseitige, künstlerische Bildung, und wuſsten den ihnen übertragenen Partien völlig Genüge zu leisten.

Herr Thieme, ein braver Schauspieler, gab hiervon rühmliche Beweise als Masetto in Don Giovanni und Genaro in Camilla; Herr Franke hingegen als Maler Cerberti in Je toller je besser, als Marquis in den Schwestern von Prag, Papageno, Larifari, und als gewandter, angenehmer Tänzer in den Galeerensclaven.

Der Hofchor hat in allen Fällen, besonders aber in den neuen Opern: Graf von Gleichen, Euryanthe und Kortez vielfache Beweise seiner Tüchtigkeit und löblichen Strebens nach möglichster Vollkommenheit gegeben. Den Bemühungen des Herrn Hoftanzmeisters Franke, in Anordnung zweckmäſsiger Tänze, zollte das Publikum verdienten Beifall.

*) Ist vom Theater abgegangen.

Dekorationen und Garderobe waren stets zweckmäſsig und effektvoll, letztere oft reich und prächtig. Die Aufzüge und Gefechte eben so gut angeordnet, wie lobenswerth ausgeführt. Lauten und gerechten Beifall fand die neue Dekoration, welche die drei Gleichen darstellt, gemalt von Herrn Holdermann.

Die Produktionen der groſsherzogl. Hofkapelle, bezeichneten seit vielen Jahren bedeutende Fertigkeit, verständiger kunstgerechter Vortrag, und seltene Gewandtheit und Diskretion im Accompagniren. Schon unter Kranzens ordnungliebender, was den Gesang betraf zu strenger, Direktion, wurden die Mozartschen und Haidnschen Symphonien und Opern in solcher Vollkommenheit ausgeführt, daſs die Umgegend, nah und fern, herbeieilte, sie hier zu hören. Unter der Leitung des Kapellmeisters A. E. Müller, berühmt als Klavier- und Orgelspieler, Flötist, Komponist und musikalischer Schriftsteller, wurde die Kapelle verstärkt, manches junge Talent für dieselbe gewonnen, von ihm aufgemuntert, und ohne Rückhalt über musikalische Gegenstände belehrt. Unter seiner Direktion wurden die Beethovenschen Symphonien einstudirt und trefflich exekutirt, Auch zur Verbesserung der Kirchenmusiken hat er in sofern beigetragen, daſs seit jener Zeit die groſsherzogl. Kapelle, zur Freude aller Musikfreunde, bei den Kirchenmusiken assistirt, was vor ihm nicht geschah. Herr F. Häser, rühmlichst als Komponist und Gesanglehrer bekannt, wurde für die Direktion der Theaterchöre gewonnen, Müllers Nachfolger wurde Herr I. N. Hummel, dessen auſserordentliche Verdienste als Virtuos auf dem Pianoforte, und Komponist, besonders für Pianoforte, überall wo er sich hören läſst, Entzücken und Bewunderung erregen. Als Direktor besitzt er alle erfoderlichen Eigenschaften, um würdig an der Spitze eines braven Orchesters zu stehen. Groſsen Beifall und rege Theilnahme fanden die Kapellkonzerte, die, von Herrn K. M. H. geleitet, uns vielfachen Genuſs gewährten. Leider scheint Weimar nicht der Ort zu sein, wo Unternehmungen der Art fortdauernd bestehen können; wenigstens hat es bis jetzt die Erfahrung nicht anders gelehrt. Schon

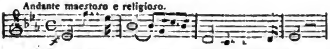
Digitized by Google

früher hat die Kapelle Konzerte unternommen und sie wieder eingestellt.

Herr Musikdirektor Riemann erfreute uns oft mit zweckmäſsigen, ausgezeichneten Kompositionen im Schauspiele. Mehre davon sind noch Manuscript, z. B. die Entr'acts von M. Eberwein, Kapelldirektor beim Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt. Hinsichtlich der Erfindung der Motive und ihrer meisterhaften Bekandlung, können sie wol mit den Beethovenschen zu Egmont in eine Kategorie gestellt werden. Sie sind mannigfaltig karakterisirt, und können allen Theaterdirektionen und Konzertanstalten mit voller Ueberzeugung bestens empfohlen werden. Kompositionen von solchem Werthe verdienten wol, daſs man sie auf dem Theaterzettel mit auſführte. Besonders an Orten, wo selten Konzerte statt finden, und daher groſse Instrumentalkompositionen, auſser im Theater, nicht zu hören sind, würden die Freunde derselben es den Theater-Direktionen Dank wissen, wenn sie sie benachrichtigten, was eben von dieser Gattung gegeben wird, und dem oft störenden Ansagen der Musikstücke während der Vorstellung zugleich abhülfen.

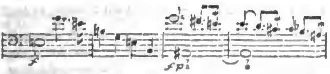
Ueber die höchst gelungenen Darstellungen der Opern: Graf von Gleichen, Euryanthe und Kortez, so wie die sehr günstige Aufnahme derselben, hat die geachtete Leipziger musikalische Zeitung zu berichten nicht ermangelt. So gewissenhaft der Herr Verfasser hierinnen zu Werke gegangen ist, so hat er doch nicht vermeiden können, daſs sich, in Bezug ihres Werthes als Kunstwerke, manche Irrthümer eingeschlichen haben, welche einer Berichtigung bedürfen. Der Herr Ref. sagt nämlich: „Bei der Ouvertüre (zu Graf Gleichen) in Es-dur, fugirt, hat sich Herr Eberwein offenbar die zur Zauberflöte zum Muster genommen.“ Diesem muſs man geradezu widersprechen. Die Ouvertüre zur Zauberflöte ist allgemein bekannt, somit ist es genug, um das Gegentheil zu beweisen, die Intentionen, welche sich in der Ouvertüre zum Gleichen aussprechen, darzustellen.

Die Bässe, alle Blasinstrumente und Pauken eröffnen die Ouvertüre mit einer acht Takte langen Periode, heroisch-religiösen Karakters.

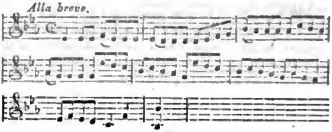


Hierauf vernimmt man melodische Akkorde und tiefe, schwere Klagen.

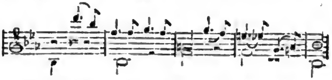
Im 12. Takte tritt die Tonart E-dur beruhigend ein, wie Morgenröthe nach stürmischer Nacht, oder wie Liebe Gleichens Befreiung aus schwerer Sclaverei bewirkt. Im 14. Takte ergreifen die Bässe diese Figur:



Nicht zu verkennen ist die hohe Gewalt, die sich in dieser Figur ausspricht, die selbst die rührendste Bitte, welche sich (von den Flöten, Oboen und Fagott vorgetragen) vernehmen läſst, nicht zu besiegen vermag, vielmehr einige Takte hindurch noch gesteigert wird, bis die Modulation auf die Dominante von Es zurückgekehrt ist. Hier verstummen die wehmüthigen Bitten, und die ihnen widerstrebende Kraft. Das Gefühl religiösen Vertrauens und Ergebung in einen höhern Willen, bezeichnet der Schluſs des Andante. Mit der Schluſsnote desselben beginnt folgendes Motiv, welches alla Fuga libera gehalten ist, nämlich:



Das Hauptmotiv ist so behandelt, daſs es Flucht, Verfolgung, Kampf, Verzweiflung und Sieg ausdrückt. Das Nebenmotiv hingegen



ist fast durchgehends heiter gehalten, Es verhält sich zum Uebrigen, wie der Karakter des Silvio zum Ganzen, den selbst in den gefahrvollsten Momenten, seine ihm eigenthümliche muntere Laune nicht verläſst.

Das musikverständige Publikum mag jetzt entscheiden, inwiefern die Ouvertüre zu Graf von Gleichen eine Nachahmung von der zur Zauberflöte genannt werden kann*), da auſser der Tonart und dem Umstande, daſs sie frei fugirt ist, sich keine Aehnlichkeit weiter vorfindet; Tonart aber und eine feststehende Musikgattung, sie mag Arie, Duett oder Fuge heiſsen, sind das Eigenthum aller Komponisten, und jeder kann damit schalten und walten wie er es für gut findet, ohne sich dem gerechten Vorwurfe der Nachahmung auszusetzen.

Im Verfolg der Recension sagt der Herr Verfasser ferner:

„Er (Eberwein) verschmäht den Gebrauch der Janitscharenmusik, den er im ersten Akte leicht rechtfertigen konnte, befriedigt aber dafür zu einiger Entschädigung die vielleicht nur allzu lebhafte Neigung, viel, sehr viel, besonders auch enharmonisch zu moduliren. Doch, da man das jetzt gern hat und sogar für das Rechte, Wahre zu halten scheint, auch viele Andere, z. B. Karl Maria von Weber in seiner Euryanthe, es noch ungeheuer viel weiter treiben, so mag Ref. keine Worte darüber verlieren.“ Bravo! gut gezielt, aber doch gefehlt. —

(Schluſs folgt)

*) Es ist gut, daſs Herr Schirmer aus No. 7. d. Ztg. diesen Aufsatz nicht gekannt hat, sonst wäre der seinige um ein Kapitel gröſser geworden. Anm. d. R.

Digitized by Google

Darmstadt im Januar 1825.

Erster Text.

(aus dem Buche des Predigers in der Wüste.)

„Und sie fuhren dahin hochmüthig wie die Narren, und wollten wie die Himmelsstürmer die Veste des Ruhms erringen; aber der da oben herrscht, runzelte die Stirne, und sie erblaſsten; aber der da oben herrscht, schüttelte die Wimper, und sie fielen viele tausend Meilen lang hinunter in das Thal der Vergeltung. Und so müsse es allen ergehen, die die Zinne der Kunst zu erstürmen trachten, dabei aber, anstatt mit stillem demüthigen Forschen im Geiste und in der Wahrheit, mit lauter und hochmüthiger Einbildung über ihren durch sinnliche Mittel erworbenen Beifall einherfahren, der Wahrheit und der in ihr ruhenden Bescheidenheit abtrünnig werden.

Zweiter Text.

(aus dem Buche der Künstelei.)

„Es giebt allerdings in der Kunstdarstellung äuſsere Mittel, welche angewendet werden müssen, um das Innere anschaulich zu machen, so wie der Mensch einen Leib haben muſs, um seine Seele und Seelenfähigkeiten in dieser Zeitlichkeit festzuhalten. Wer nun aber bloſs seinem Leibe lebt, handelt thörigt, denn er vergiſst sein eigentliches Selbst; eben so vergiſst auch der die eigentliche innere Kunstgestaltung, welcher bloſs der äuſseren dient. Sein Streben ist nicht mehr: das Kunstgebilde mit keuschem Geiste sich zu vermählen, und in dessen reiner Schöne solches der Welt als seine errungene Braut vorzuführen; er will nur durch sie glänzen, sie ist ihm nur Mittel seine Eitelkeit zu befriedigen. Wer so bloſs dem Aeuſseren der Kunst huldigt, der wird sich nicht mit dem Ausdrucke der Wahrheit begnügen; er wird nur nach grellen Kontrasten, nach Ueberraschungen und Klapp-Wirkungen haschen; er wird sich äuſserlich als der Wahrheit treu geberden, gerade da, wo er ihr untreu ist. Eine Pantomimen-Gaukelei ist bei ihm mehr, als ein stiller Händedruck der Treue; eine Ballet-Schwenkung mehr, denn eine inhaltschwere Hinwendung der Zuneigung, oder Wegwendung der Abneigung. Damit der zarte Reiz der Lebens-Lebendigkeit verloren gehe, müssen stets todte Gruppirungen eingeflickt werden. — Wehe! wenn diese Kunstfechterei durch einen mit Kenntnissen oder Naturanlagen Begabten ausgeübt wird, sie kann für lange Zeit den Geschmack verderben; und wird um so gefährlicher, weil ein ihr huldigendes Publikum bis zur Raserei in seiner Verzückung sich aufreizen läſst. — Ob diese Effektmacherei durch Geberde oder durch die Stimme, oder durch beides zugleich betrieben wird, gilt gleich.“ —

(Da vorerwähnte Bücher noch wenig verbreitet sind, so wird Einsender dieses öfter aus ihnen einige Texte zur beliebigen Nutzanwendung vorausgehen lassen.)

Ein anzuzeigendes Ereigniſs ist, daſs der bekannte Sänger Wild seine Entlassung gefodert, oder, wie andre sagen, mit ihr gedrohet, und — was aber gewiſs ist — solche erhalten hat. Lieſsen sich auch über diesen Fall mehre Betrachtungen anstellen, so verbieten doch die Verhältnisse und die Schicklichkeit solches, indem der Gegenstand zu unwerth ist um, bei solchem der Milde, Groſsmuth, und nöthigenfalls auch der Festigkeit eines hohen Kunstbeschützers zu erwähnen; und dann auch noch, weil alles dahingehörende nicht den Sänger W—, sondern den Menschen in ihm betrifft, der ohnedies nicht in ein Kunstblatt gehört.

Was ihn als Künstler betrifft, so ist es erfreulich, melden zu können, daſs seine Stimme nach seiner lang gedauerten Kränklichkeit ihren völligen Zauberklang wieder erhalten hat. Die wenige Schwäche, die ihn etwa jetzt noch einer anhaltenden Anstrengung wehren mögte, wird sich hoffentlich auch heben lassen, und so wäre er dann dem deutschen Gesange wieder gewonnen. Zu wünschen bliebe, daſs er mit dem Höhern der Kunst vertrauter sein und überhaupt mehr musikalische Einsichten haben möchte. Er besitzt zwar viele Vorzüge, die Manchem, in das eigentliche Wesen der Kunst Tieferblickenden mangeln, dahin gehören: eine sehr deutliche und angenehme Belautung (einige wenige Laute abgerechnet, womit er an die Wiener Mundart mahnt, jedoch nur selten); eben so enthält der Klang seiner Stimme eine auſserordentliche Ausdrucksfähigkeit, leidenschaftliche Gemüthsbewegungen zu versinnlichen; ähnliche Vorzüge besitzt er hinsichtlich der Stärkanwendung seiner Stimme, so daſs sie ihn in allen Stufen der Auf- und Absteigerung nicht allein zu Gebote steht, sondern auch stets dabei mit einnehmendem Reize verbunden ist, so daſs sie im pp nicht matt, und im ff nicht hart wird; aber diese drei Elemente: Laut, Klang und Stärke sind blos das Material zum Singen, mit dem zwar derjenige, der es in Vollkommenheit besitzt, stets Glück machen wird, indem die innere Gestaltung des Gesanges durch den Komponisten schon vorausgegeben ist; dennoch aber will dieses Innere sehr genau und kunstrecht anerkannt sein, um es im Geiste seines wahren Werthes vermittels der äusseren Bestandtheile des Singens ausprägen zu können. Wenn nun — um nur einen Fall zur Belegung anzuführen — z. B. in der Oper Joseph und seine Brüder, die Romanze des ersten Aktes, welche doch nur eine Erzählung des längst Geschehenen enthält, mit solcher Leidenschaftlichkeit vorgetragen wird, als ob die Handlung des Verkaufens wirklich eben von seinen Brüdern an Joseph vollzogen würde, so mag das Publikum sich dadurch hinreiſsen lassen, der Ausdruck der Wahrheit bleibt dennoch verfehlt. Es darf dieses jedoch nicht genommen werden, als ob hierdurch auf ein häufiges Verfehlen der Richtigkeit des Ausdruckes hingewiesen sei. Keinesweges; W— ist, wie mit Stimme, so auch mit solcher Lebendigkeit des Gefühles begabt, daſs er da, wo dieses zu entscheiden hat, gewöhnlich mit erstaunenswerther Richtigkeit und künstlerischer Fertigkeit unterscheidet. — —

(Schluſs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 2. März. —— Nro. 9. —— 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-Unterrichts-System.

Zusatz aus einer andern Feder.

(Fortsetzung aus No. 8.)

Wenden wir uns, ehe wir das Logiersche Unterrichtsystem näher betrachten, zu der Art und Weise, wie bisher musikalischer Unterricht ertheilt worden ist und noch jetzt im Allgemeinen ertheilt wird, so begegnen wir einem Unwesen, das in keinem Zweige des Unterrichts so leicht seines Gleichen finden mag; nur einzelne und wahrlich wenige Lehrer zeigen Ausnahmen. Es ist der Mühe werth, diesen Punkt näher zu beleuchten.

Der Musikunterricht muſs auf einen dreifachen Zweck hinarbeiten:

erstens die musikalische Fähigkeit — Empfänglichkeit und Schöpferkraft — zu erwecken und zu erhöhen;

zweitens eine klare Erkenntniſs dessen, was an der Kunst und zu ihrer Ausübung mit dem Verstande ergriffen werden kann, zu verleihen;

drittens den höchst möglichen Grad mechanischer Fertigkeit für die Ausübung der Kunst auf dem nächstmöglichen Wege zu entwickeln.

Der Gewinn aus einem solchen Unterricht ist dann für den Schüler die nach seiner Individualität höchste Fähigkeit, Tonstücke aufzufassen und zu genieſsen, zu schaffen oder — mehr oder minder — umzuschaffen (Veränderungen, Verzierungen zu machen u. s. w.) und vorzutragen. Nur ein so ausgebildeter Mensch ist wahrhaft musikalisch zu nennen, denn nur er ist fähig, musikalische Ideen in sich aufzunehmen, aus sich zu erzeugen und so sein Innres an der Tonkunst zu bereichern. Dies ist die eigentliche Absicht aller derer, welche Musikunterricht suchen, wenn sie auch den meisten nicht vollkommen klar werden mag. Dies allein ist auch den Aufwand an Zeit, Kräften und Geld werth, den der Musikunterricht erfodert. In sich selbst will der Lernende durch eigne musikalische Thätigkeit gefördert und bereichert werden; wäre es ihm blos um flüchtigen Genuſs, oder Zeitvertreib und dergleichen zu thun, das könnte er wohlfeiler und leichter erlangen.

Der Erfolg des Musikunterrichts bei den Meisten zeigt schon, wie ungeeignet die Unterrichtweise gewesen sein müsse, zu jenem — dem einzigen, vernünftig zu rechtfertigenden — Ziele zu bringen. Bei den wenigsten Musiktreibenden wird eine erhöhte und geläuterte Empfänglichkeit für Musik sichtbar; ja eine groſse Zahl scheint eben durch den eigenen Betrieb der Musik zu einer gleichgültigen, kalten, äuſserlichen Auffassung derselben verwöhnt zu sein und die natürliche Reizbarkeit und Unbefangenheit an eine seelen- und geistlose Belesenheit und Pseudo-Kennerschaft verloren zu haben. Die wenigsten Musiktreibenden werden fähig, eins der vielen Musikstücke, zu deren Ausübung sie ihre Finger u. s. w. gewöhnt haben, sinngemäſs vorzutragen. Den allerwenigsten endlich ist die eigne Ausübung der Musik so interessant geworden, daſs sie sie viel länger, als der Unterricht währt, fortsetzten; wie wir dies namentlich fast an allen Frauenzimmern wahrnehmen, denen es seltner möglich ist, einen geistlosen Unterricht aus eignem Vermögen zu ergänzen.

Allein wie konnte man auch hoffen, jenes Ziel an der Hand der gewöhnlichen Lehrer zu

Digitized by Google

erreichen? Die Mehrzahl sind ausübende Musiker, die ihre Lebensthätigkeit darauf verwendet haben, ihres Instruments, oder des Gesanges in höherm oder niedrigerm Grade mächtig zu werden. Diesen, ihren eigentlichen Lebenszweck können sie vollkommen erreicht haben, können tüchtige und achtungswerthe Mitglieder der Orchester oder Chöre, treffliche Virtuosen geworden sein, ohne darum dem Unterrichtgeschäfte hinlänglich gewachsen, ja, ohne dadurch zu einem hellen Ueberblick, zu einem tiefen Eindringen in das Wesen der Kunst gelangt zu sein. Vielmehr haben wir mehrmals eben die ausgezeichnetsten Virtuosen am einseitigsten, am engsten auf ihre Beschäftigung beschränkt gefunden und sind weit entfernt, daraus einen Vorwurf machen zu wollen, da wir wohl wissen, wie sehr alle Zeit und alle Kräfte ausschlieſslich in Anspruch genommen werden, wenn Virtuosität erreicht werden soll*).

Wir würden diesen Blick auf die Hauptbeschäftigung der meisten Musiklehrer erspart haben, wenn nicht eben aus ihr das fast allgemeine Prinzip des bisherigen Unterrichts vollkommen klar erkannt werden könnte. Wie die Beschäftigung der Lehrer Ausübung, Vortrag von Musikstücken ist, so scheinen die meisten auch bei ihren Schülern nichts anders zu erstreben, als ihnen möglichst schnell zu der Ausübung vieler Musikstücke zu verhelfen. Hierzu hat sich ein sogenanntes praktisches Verfahren gebildet, demzufolge der Lehrer alles von der Hand weiset und aus dem Gebiete seiner Thätigkeit aussondert, was jenen Erfolg verspäten könnte.

Vor allem gilt das eigne musikalische Vermögen des Schülers als etwas, das ausser allem Einflusse des Lehrers stehe. Mit dem Gemeinspruche, daſs das Talent angeboren sein müsse und nicht vom Lehrer gegeben werden könne, sucht man sich von der Pflicht loszusagen, die Keime des Talents im Schüler aufzusuchen, und günstig zu entwickeln. Man glaubt, das werde sich von selbst finden und es sei genug, wenn man dem Schüler nur gute Kompositionen zur Uebung und Entwickelung seines Sinnes gebe. Was heiſst das, gute Kompositionen? Hat nicht jedes Geschlecht, jedes Alter, jede Individualität, jede Stufe der allgemeinen und der musikalischen Bildung ihre besondern Bedürfnisse? Wie ganz anders würde die Wahl der Uebungstücke ausfallen, wenn die Lehrer verständen und Willens wären, die Individualität ihrer Schüler zu erkennen und auf sie einzugehen! Welche Verkehrtheiten kommen in dieser Sphäre zum Vorschein! Wie oft werden Beethovensche Kompositionen in den Händen solcher Schüler gefunden, die noch nicht fähig sind, Mozart zu verstehen! Wie viele Gesanglehrer führten ihre Schülerinnen zum Freischützen (besonders als er noch in der ersten Mode war), Schülerinnen, die noch nicht für die Schweizerfamilie reif befunden werden konnten! — Und wie gänzlich von der Hand gewiesen wird jede selbständig hervortretende Regung des Talents! Jede Beschäftigung wird uns um so werther und wichtiger, jemehr sie uns Gelegenheit bietet, unsre eigenen Kräfte in ihr reichhaltig zu entfalten. Wer jemals aus eignem Antriebe den Versuch gemacht hat, zu komponiren (wären es auch nur Tänze) oder auch nur zu verändern, der hat uns eine regere Lust und mehr Fähigkeit zu der Musik bewiesen, als ein anderer, der am Vortrage fremder Kompositionen Genügen findet; dieser kann mechanisch, gedanken- und gefühllos geschehen und geschieht meistentheils so; jenes beweiset unwidersprechlich, daſs eigne Ideen vorhanden, oder wenigstens, daſs fremde Ideen angeeignet und in dem Versuchenden lebendig geworden sind. Was thut nun die Mehrzahl der Lehrer für die Erweckung und Kräftigung dieses so wichtigen Triebes? Nichts — oder vielmehr es geschieht alles, um ihn im Entstehen zu unterdrücken. Jede Abschweifung von der todten Noten-

*) Bedarf es noch der ausdrücklichen Bemerkung, daſs von dieser, wie jeder allgemeinen Ansicht Ausnahmen zugestanden werden, so versichre ich, daſs ich selbst in Berlin sehr ehrenwerthe Ausnahmen kenne, die zu nennen das in dieser Angelegenheit berührte Interesse vieler anderer, mir nicht näher bekannter Musiklehrer verbietet. Ich will daher als Beispiel einer Ausnahme einen Auswärtigen, Herrn I. Moscheles nennen, den weltberühmten Virtuosen, der auch in seinen Unterredungen sich in so hohem Grade als sinniger und denkender Kunstverständiger zeigt, daſs man, wenn er Unterricht übernähme, auch hier Ausgezeichnetes von ihm erwarten müſste.
M.

Digitized by Google

schrift, jedes Zögern oder Eilen, jedes selbstgewählte Forte oder Piano, jeder Zusatz wird als vorschriftwidrig und falsch zurückgewiesen; und nicht etwa mit dem Beweise, daſs und warum es ein Fehler, sondern aus dem stetigen Grunde, weil es nicht vorgeschrieben sei. Selbst die erste Regung der Selbstthätigkeit: das „aus dem Gedächtniſse, nach dem Gehör“ Singen und Spielen ist den meisten Lehrern ein Gegenstand des Schreckens, statt der Freude, so wenig wissen sie die glückliche, lebendige Naturgabe neben todter Fertigkeit (des Notenlesens u. s. w.) zu schätzen und zu benutzen.

(Fortsetzung folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 21. Februar.

Schon wieder hat sich Herr Hansmann das Verdienst erworben, den Berlinern ein groſses Musikstück, die Macht der Töne von Winter aufzuführen, und zwar, uneigennützig wie gewöhnlich, zu wohlthätigem Zwecke. Es ist ein wahres Glück für Berlins Musikfreunde, daſs Herr Hansmann und die Mitglieder seiner Akademie nicht auf den Gedanken kommen, daſs ihr Verein nur für sie selber da sei, daſs sie es vielmehr für eine Ehrenpflicht halten, ihre Bestrebungen gemeinnützig zu machen und mit den Resultaten ihrer künstlerischen Thätigkeit das Publiküm oft zu erfreuen und in dieser Sphäre zu fördern. Nur für sich leben zu wollen, das verräth einen engen Sinn und wer rechte Lust und Begeisterung an einem Werke hat, der verschlieſst es, wenn ihm nur Mittheilung möglich ist, nicht leicht in seiner Brust, oder seinem Hause.

Die Ausführung war im Allgemeinen lobenswerth zu nennen, obwohl wir hin und wieder dem Chore, besonders den Bässen und zweimal den Tenören etwas mehr Energie gewünscht hätten. Die Solopartien wurden durch Madam Schulz, Fräulein Reinwald, Herrn Bader und Herrn Reichel (vom königstädtschen Theater) vorgetragen. Madam Schulz und Herr Bader leisteten, wie immer, Ausgezeichnetes und so unbedeutend in dieser Komposition neben der Sopran- und Baſspartie die des Tenors ist, so kann man doch die Stimme unsers Heldensängers nicht vernehmen, ohne von der reinen edlen Kraft ihres Klanges und dem Feuer des Sängers neu beseelt und hoch entzückt zu werden. Man erkennt in dieser Stimme recht überzeugend, daſs der Stimmklang den Beruf zum Sänger und die Sphäre seiner künftigen Leistungen verbürgt; denn so kann eine Stimme nur werden und erklingen, wenn eine hohe und edle Glut die Brust zum Gesange hebt*).

Fräulein Reinwald hat am königlichen Theater so treffliche Vorbilder und wird jetzt einen so erweiterten Kreis zu ihren Studien und Leistungen erhalten (indem dem Vernehmen nach die meisten, oder alle Gesangrollen des Fräuleins Johanne Eunicke auf sie übergehen sollen) daſs wir in kurzem angemessenere Gelegenheit finden werden, über sie zu berichten. Denn ihre Partie in Winters Kantate war wenig bedeutend und vielleicht nicht im Stande gewesen, die junge Sängerin mit rechter Lust und Begeisterung zu durchdringen.

Wichtiger war Herrn Reichels Partie, eine der glänzendsten, wenn nicht die glänzendste von allen Baſspartien, die je geschrieben sind. Der Komponist, dessen Aufgabe es war, dem berühmten Fischer (dem Vater) vollen Anlaſs zu geben, seine ungeheure Stimme und seltne Fertigkeit darzulegen, hat für diesen Zweck alles Mögliche gethan, und besonders giebt die groſse Bravourarie mit Chor der Stimme in ihrem ganzen Umfange den wünschenswerthesten Spielraum, so wie das vorangehende, die Kantate eröffnende Recitativ günstige Gelegenheit darbietet, verschiedene Nüanzen vom Kräftigen zum Zarten im Vortrage zu offenbaren. Herr Rei-

*) Gern erinnern wir dabei an das, was Reichard (musikalisches Kunstmagazin Band 1. S. 94 und 152) aus eigner Wahrnehmung über Stimmphysiognomik sagt — an Lavaters Wort: „Stimme wird durch Laster und Tugend wie das Gesicht verschlimmert und verschönert,“ an Gellerts Ausspruch: auch die Stimme ist oft der freiwillige Ausdruck unsers Karakters und sie wird also auch das Gute und Fehlerhafte desselben an sich nehmen. Es giebt einen gewissen Ton, der die Leere des Verstandes verräth; man würde ihn verlieren wenn man denken lernte. — Das Leben der Stimme bleibt allezeit das Herz mit seinen guten Neigungen und Empfindungen.

Digitized by Google

chel nun hat allerdings manche gute, recht gute Anlage, manche lobenswerthe Fertigkeit gezeigt. Allein viel mehr ist noch zu wünschen übrig geblieben und hauptsächlich haben wir in seinem Vortrage, in der Beherrschung seiner Stimme die gehörige Haltung vermiſst. Die kräftigen Stellen standen den zarten schroff und hart gegenüber; durch keine Mitteltinte wurde der Eintritt der vollen Kraft gemildert, des sanften Vortrags vorbereitet. Die ungünstige Wirkung dieses Fehlers wird noch erhöht durch die Eigenthümlichkeit seiner Stimme, die bei groſsem Umfange zwar stark und voll, aber nicht metallisch, sondern oft eher holzartig klingt. Wenn nach einem Forte mit dieser Stimme eine sanfte Stelle in den höhern Tönen (wol gar mit tenorisirender Verzierung) pianissimo mit einem Schwanken ins Falset gesungen wurde, so gab das einen Abstich, der den beabsichtigten ernsten Ausdruck der Komposition — nicht förderte. Indeſs, solche Fehler können abgelegt und selbst die Eigenschaften des Stimmklanges können wahrscheinlich verbessert werden. Nur muſs Herr Reichel bald dazu thun.

(Schluſs folgt.)

Berlin, im Februar.

Moesers Quartette.

Die öffentlichen Quartette, welche der Königliche Konzertmeister Herr Möser seit mehren Jahren in jedem Winter hier giebt, sind so ausgezeichnet in ihrer Art, daſs sie kaum von einem andern ähnlichen Institut in Deutschland, möchten übertroffen werden. Diese Auszeichnung haben diese Quartette unstreitig nur dadurch gewinnen können, daſs Herr Möser eine vollkommne Kenntniſs der Quartettmusik überhaupt, besonders aber der Haidnschen, Mozart- und Beethovenschen, besitzt, die durch vieljähriges Studium nur errungen werden kann; dann aber auch dadurch, daſs derselbe ein höchst gewandter Violinspieler ist, welche Gewandheit sich in manchen Quartetten, besonders den Beethovenschen, im gröſsten Glanze zeigt. Auch stehen dem Herrn Möser die andern drei Herren, welche diese Quartette mit ausführen, recht wacker zur Seite, und vorzugsweise der Cellist. Den hohen Genuſs, den diese Quartette gewähren, empfinden die Zuhörer auch ganz; welches nicht allein daran zu merken ist, daſs sie es öffentlich nach jedem Musikstück aussprechen, sondern hauptsächlich dadurch zeigen, wie aufmerksam sie den Ideen des Komponisten folgen. Für alle diejenigen, welche die Führung der Stimmen im vierstimmigen Satze studiren, oder doch auchbeiläufig erkennenwollen, findet sich bei diesen Quartetten die gröſste Ausbeute, denn sie können hier den vierstimmigen Satz rein und ungestört hören, was weder bei groſsen Musiken, der Instrumentirung wegen, noch auch bei Klavierkompositionen oft möglich ist.

Wo auch Quartette gespielt werden, sind es mehre, so werden gewiſs die ächten Freunde dieser Musikgattung immer eins von Haidn darunter haben wollen. Die zufriedene und liebliche Anmuthlichkeit, welche allen Haidnschen Kompositionen eigen ist und die ganz besonders in seinen Quartetten vorwaltet, spricht so allgemein an und wird so allseitig empfunden, daſs man sich diese behagliche Empfindung bei jeder Quartettmusik nicht gerne versagt. Auch sind der Quartette von Haidn so viele, daſs selbst die Quintessenz derselben, welche die Ausgabe bei Peters in Leipzig enthalten möchte, so reichhaltig ist, daſs man für lange Zeit stets eine Abwechselung dieser schönen Werke haben kann. Anders verhält sich das mit Mozart, Erstlich sind nicht viele Quartette von diesem Meister, und dann kann man auch von ihm nicht sagen, daſs er sein Vorzüglichstes darin niedergelegt hat, wie man das von Haidn fast behaupten könnte. Mehre Quartetts von Mozart sind vortrefflich, andere gut und einige unbedeutend. Zu diesen gehört das Quartett, welches in der zehnten Versammlung gegeben wurde. Sonach dürfte es wol angemessen sein, manchmal, statt eines Mozartschen Quartetts, eins von einem andern Meister, besonders aber von Onslow zu geben. Onslow gehört zu den ersten Quartett-Komponisten der jetzigen Zeit und entfaltet sich immer schöner. Wer will sich nicht gerne bei einer Quartettmusik an Beethovens Originalität ergötzen und den Sonnenschein und Nebel und andere Erscheinungen seiner Phantasie an

Digitized by Google

sich vorüber gehen lassen? Nur ist zu wünschen, daſs es diesem groſsen Meister gefallen möchte, seinen ihn recht hoch verehrenden Zuhörern den Boden unter den Füſsen fest zu lassen, damit sie ohne Aengstlichkeit in die Irrgewinde seiner Zauberei schauen können. Wo soll man sich aber hinflüchten, wenn er so beginnt, wie in seinem Quartett in C-dur, welches in der zehnten Versammlung der Möserschen vorgetragen wurde? Hält man diesen ungewissen Zustand aber nur ein wenig aus, so erreicht man C-dur und ist geborgen, aber auch nur für diesmal, denn in seiner Eroica und der Sinfonie in C-moll *) mehrer andern Werke nicht zu gedenken, geht dieselbe Angst wieder los. Urban.

Weimar 1824.

(Schluſs.)

Was die Janitscharmusik betrifft, so beweiset die Partitur von Gleichen, daſs der Siegeschor der Saracenen mit Begleitung der Janitscharenmusik gesetzt ist. Ist sie nicht hörbar vorgetragen, oder wol gar ausgelassen worden, so ist das die Schuld des Herrn K. Hummel, der diese Oper dirigirte. Bei schnellem Wechsel der Empfindung enharmonisch zu moduliren, findet man häufig in Gesangkompositionen von Händel, Graun, Bach, Mozart, Gluck, Spontini, Mehul u. a. m., so auch in Euryanthe und Graf von Gleichen. In solchen Fällen ist es gewiſs an seinem Platz und nur engbrüstige Theoretiker können es dann noch unerhört, ja fehlerhaft finden.

Ueber Euryanthe berichtet die Leipz. mus. Zeitung ferner: Ueber K. M. von Webers Euryanthe lieſse sich vieles sagen, Gutes und Böses, auch Manches, was zwischen Gut und Böse mitten inne steht — aber Ref. gesteht, nach zweimaligem sehr aufmerksamen Anhören dieser und der Ansicht des gedruckten Klavierauszugs immer noch nicht recht mit sich im Reinen und Klaren zu sein. (O wie kurzsichtig!) Aber das möchte er doch gern, und bei seinem günstigen Vorurtheile für alles, was Weber schafft, dies und jenes als gut erkennen, was ihm doch nicht als solches erscheint, ehe er sich anmaſst, über dies Werk des genialen Tonsetzers zu urtheilen. Aus diesem ergiebt sich, daſs der Herr Verfasser sehr gutmüthig und bescheiden, aber auch sehr geschwätzig ist. Mit all den vielen Worten sagt er eigentlich nur: „Ich stehe zu niedrig um ein so groſses geniales Werk, wie Euryanthe ist, gehörig überblicken zu können, und jemehr ich es betrachte, um so mehr verfinstern sich meine Augen.

In Euryanthe (wozu die höhere Gattung des Stoffes auffoderte) hat sich Herr von Weber so gesteigert, daſs jeder vorurtheilsfreie Kunstkenner gestehen wird, erst j e t z t habe er seine ganze Kraft als genialer und vielerfahrner Tonsetzer gezeigt und sich weit über die Sphäre, in welcher sich der Freischütz bewegt, erhoben. Daher kommt es allein, daſs Euryanthe von Vielen verkannt, und Zeit bedarf, bis sie überall vollkommne Anerkennung ihres groſsen Werthes finden wird. In Berlin wird sie gewiſs Glück machen. Dort weiſs man geistvolle Musik von leerem Geklingel zu unterscheiden und zu würdigen.

Im Kortez haben wir von neuem Gelegenheit gehabt, Spontini's herrliches Talent für die ernste Oper, so wie seine tiefe Kenntniſs der dramatischen Musik und des Theaters zu bewundern und uns an ihnen zu ergötzen.

Als Gast hörten wir von Mad. Steinert die Myrrha im Opferfest u. Annchen im Freischütz.

Ihre Stimme war sehr ungleich und nur in der zweigestrichenen Oktave angenehm. Widerlich war das weinerliche Tremuliren, was sie in jeder effektvollen Stelle anbrachte, die Situation mochte traurig oder freudig sein. Nicht zu leugnen ist es, daſs Mad. Steinert manche hübsche Momente in ihren Leistungen gab; aber gleich darauf verwischte sie den angenehmen Eindruck, den diese hervorgebracht hatten, durch obiges Tremuliren oder durch ein Streben nach scharfen Kontrasten, so, daſs Einer, der nicht auf die Bühne sah, leicht veranlaſst werden kann, zu glauben, eine ihrer Scenen würde von mehren, in Stimme und Karakter verschiedenen Personen, ausgeführt. Ihr Spiel genügte nur theilweise.

*) Eine andre Ansicht von diesen Kunstwerken enthält der Ztg. erst. Jahrg. No. 20. S. 173.

Digitized by Google

Ein kleiner Pianofortespieler Namens Schilling aus Magdeburg legte hier Beweise seines Talentes und seiner Geschicklichkeit ab. Er spielte den ersten Satz aus Mozarts herrlichem D-moll-Konzert und noch ein mäſsig schweres Stück von Moscheles für sein Alter recht brav. Er fand hier die Aufmunterung und Theilnahme, die jedes aufkeimende Talent verdient. Wir wünschen, daſs sie ihm überall so zu Theil werden möge.

Unter der Leitung des Herrn Musikdirektor K. Eberwein hat die Kirchenmusik neuen Schwung erhalten, indem jetzt wieder alle Sonn- und Festtage Musik gegeben wird, zu Müllers Zeiten hingegen nur alle hohe Feste. Durch die gütige Theilnahme der Frau von Heygendorf, Mad. Eberwein, Dem. Roland (jetzt in Kassel engagirt) Dem. Schmidt, des Herrn Direktor Stromeier und Herrn Kammersängers Moltke, welche bei auſserordentlichen Festlichkeiten den musikalischen Aufführungen assistirten, sind uns Kunstgenüsse zu Theil geworden, die uns zum innigsten Danke verpflichteten, aber auch den Wunsch um öftere Wiederholung derselben erregten. Kein Sänger kann von seiner göttlichen Kunst würdigern Gebrauch machen, als, sie an heiliger Stätte zum Preis Gottes und zur Erweckung religiöser Gefühle zu verwenden; weshalb wir der Gewährung unserer Bitte mit erfreulicher Hoffnung entgegensehen.

Trotz des ewigen Wechsels, der bei einem Seminarium nicht zu vermeiden ist, und der geringen Emolumente, deren sich das Schulchor zu erfreuen hat, berichtet schon die Leipz. mus. Zeitung: „daſs die Kirchenmusiken stets mit Fleiſs und Sorgfalt, oft sehr gut, zuweilen sogar ausgezeichnet ausgeführt worden sind.“ Neu waren uns: das Stabat mater von Joseph Haidn, ein Te Deum von Jomelli, ein Offertorium von Winter mit obligater Oboe, von Herrn Kammermusikus Chr. Eberwein sehr brav exekutirt; eine Messe und das herrliche Misericordias von Mozart; der 103te Psalm von Naumann und mehre Kantaten von Homilius.

Einer rühmlichen Erwähnung verdient das treffliche Orgelspiel des Herrn Professor Töpfer, Schüler von A. E. Müller. Seine brav erfundenen Fugen und gewählten, zweckmäſsigen Zwischenspiele, die Fertigkeit und Sicherheit, womit er sie ausführt, erwerben ihm den Rang, unter die immer seltener werdenden guten Orgelspieler, gezählt zu werden.

Der Singverein, der von Herrn K. Eberwein gebildet, sich ausschlieſslich mit geistlichen Kantaten und Oratorien bewährter Meister beschäftigte, auch vielfache Beweise seiner bedeutenden Fertigkeit in Ausführung groſser Gesangstücke gegeben, hat aufgehört. Dafür ist ein Liebhaberkonzert entstanden, das ein, für die Tonkunst eifriger Dilettant leitet und das den Freunden der Tonkunst Gelegenheit darbietet, sich darinnen zu üben und viel Gutes zu hören. Durch die Theilnahme einiger Herren von der Kapelle ist für brave Ausführung und angenehme Abwechselung in der Instrumentalmusik bestens gesorgt.

Darmstadt, Januar 1824.

(Schluſs aus No. 8.)

Vom 7. bis zum 28. November vorigen Jahres trat in vier Darstellungen — als **Osmin**, **Leporello**, **Oedip** und als Kapellmeister in den Sängerinnen auf dem Lande — der bekannte Bassist **Fischer** als Gast hier auf. Er besitzt diejenigen musikalischen Kenntnisse, welche erfoderlich sind, in den Ideengang des Verfassers einzudringen. Ist seine Stimme an und für sich auch nicht einnehmend, so hat sie doch diejenige gewissermaſsen bildliche Eigenschaft der Durchsichtigkeit, so daſs man durch sie in den darzustellenden Gemüthzustand zu blicken vermag. — In jedem Satze erkennt man in ihm den Sänger als Künstler, denn z. B. obgleich er sich keine Taktmaaſsverrückungen erlaubt und also in dieser Hinsicht stets streng im Takte zu singen nicht unterläſst, so giebt er dennoch dabei jedem Worte, ja jeder Silbe den jedesmal erfoderlichen freien Ausdruck, wodurch sich ein Wort seinem Werthe und seinem Inhalte nach von den übrigen eines Satzes unterscheidet, und in dieser höheren Hinsicht schwebt sein Vortrag frei **über** dem Taktmaaſse; er weicht von den strengen Takt-Einschnitten ab, nicht das Taktgewicht zu verlassen oder zu schwächen, sondern es zu er-

Digitized by Google

höhen. Er singt so, daſs sein Gesang wieder zur Rede herabzusteigen scheint, während er gerade in die höhere Sphäre des Singvortrages sich erhebt*). Wie sehr ist es daher zu bedauern, daſs er, hinsichtlich seiner Belautung Angewohnheiten hat, die dieser seiner Vortragsgeschicklichkeit Abbruch thun. Es darf grade nicht getadelt werden, daſs er sämmtlichen Vokalen eine gewisse Lipplautung aufprägt, denn dadurch werden sie rund, sanft und bekommen einen zarten Anfang; es sollte nur dabei vermieden werden, daſs dadurch kein deutlicher U-Laut sich eindrängte, wo er nicht hingehört. So singt er: „urmattet," anstatt „ermattet;" das deutsche End-E lautet in seiner Mundart wie zwischen dem gedehnten o und öh schwebend; anstatt a bekommt man stets ein „ua" zu hören u. s. w. — doch sind dieses Fehler, welche in einem Monate abzulegen wären, sobald er sie nur an sich gewahrt; was aber abzulegen ihm schwerer fallen möchte, ist die Methode seines Darstellens, sowol im Singen, wie in der Geberde. Manches, was mit obigem zweiten Texte gesagt worden, dürfte auf ihn anwendbar sein. —

Den 25. Juli trat Madame Schömberger, in der Rolle des Sargin, Sohn, als Gast auf. Hat ihre Kontra-Alt-Stimme auch nicht mehr ihre frühere Gewalt, so ist sie dennoch als solche ausgezeichnet. Da wo sie einfach und mit Wahrheit singt, entzückt sie auch jetzt noch, nämlich innerhalb ihres eigentlichen Stimmumfanges. Sie spricht deutlich, zart und wohllautend aus, verbindet und verschmilzt die Töne mit angenehmen Portament; dadurch aber, daſs sie durch Verzierungen ihren Gesang glaubt einnehmend machen zu müssen, schadet sie sich in der bessererseits erworbenen Theilnahme.

Mit Beifall gab den 6. August, im Theater zwischen dem ersten und zweiten Stücke Herr Braun, Königl. Preuſs. Kammermusikus, ein Konzert für die Oboe, komponirt und vorgetragen von demselben. Dann sang Madame Kath. Braun eine Arie mit Recit. von Mozart. Dann zum Schlusse folgte noch ein Konzertino für die Oboe und eine Kavatine aus dem Barbier von Sevilla, ebenfalls von beiden mit Beifall vorgetragen.

Den 30. November lieſsen sich mit Beifall auf der Bühne hören: Herr A. Schulz aus Wien und seine Söhne von 11 und 9 Jahren. Sie gaben zwischen dem 1. und 2. Stücke als erste Abtheilung ihres Konzertes den ersten Satz des groſsen Konzertes in D-moll für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung von Fr. Kalkbrenner, vorgetragen von dem 11jährigen Eduard Schulz, dann Violin-Variationen von Rode für die Physharmonika und Terzguitarre-Konzertant mit Begleitung einer groſsen Guitarre, eingerichtet von A. Schulz, vorgetragen von den Brüdern Schulz und ihrem Vater. Zum Schlusse nach dem zweiten Stücke, zweite Abtheilung: Adagio und Rondo brillant für zwei Guitarren von M. Giuliani, vorgetragen von dem 9jährigen Leonard Schulz und seinem Vater. Dann Potpourri konzertant für die Physharmonika und zwei Guitarren, eingerichtet von A. Schulz, vorgetragen von ihm und seinen Söhnen.

Bei dieser Gelegenheit verdient auch bemerkt zu werden, daſs schon seit geraumer Zeit die sehr zweckmäſsige Einrichtung getroffen ist, daſs öfters zwischen zwei oder drei kleinen Schauspielen Mitglieder des hiesigen Orchesters überhaupt und insbesondere die Zöglinge desselben Beweise ihrer Kunstfertigkeiten abzulegen pflegen, welche stets mit der, solchen Leistungen gebührenden Aufmerksamkeit von Seiten des Publikums beachtet, so wie dagegen aber auch nur solche dazu würdig Erfundene zugelassen werden. Hierdurch bekommen diejenigen mit Bildung und Kunstfähigkeit Begabten Gelegenheit sich kennen zu lernen, die erfoderliche Ruhe sich anzueignen und zugleich zu beweisen, zu welcher Stufe der Mitwirkung sie sich befertiget haben. Die hiesige Kapelle enthält eine erfreuliche Anzahl solcher hoffnungsvollen Zöglinge, die zu nennen Einsender dieses mit Fleiſs unterläſst, weil für Kunst und Künstler nichts gefährlicher ist, als der übliche Klatsch-Beifall und die Ausposaunung von Fertigkeiten, welche nicht mehr Verdienst haben können, als daſs sie fehlerfrei sein müssen. Wird nun dieses Muſs als so etwas Auſserordentliches hingestellt, was Wunder, daſs so ein Künstler-Gesell glaubt, er sei mehr als andre Menschenkinder; — wenn das Unverdienst eines Sängers, Schauspielers oder Instrumentisten noch über das Verdienst hinausgehoben wird, was Wunder, daſs er verschmähet, nach Verdiensten zu streben! Die Künstler, daſs sie öfters so aufgeblasene Gecken und in spätern Jahren so unglückselige Menschen sind, haben weniger Schuld daran, als diejenigen, die mit den Winden ihres Gehirnes sie aufblasen und den Boden der Bürgertugend unter deren Füſsen versengen. Ei! versucht es einmal und applaudirt auch dem Soldaten, wenn er vom Exercierplatze, dem

*) Ein Gleiches über Herrn Spitzeder im erst. Jahrg. der Ztg. No. 25. S. 304.

Digitized by Google

Arzte, wenn er aus der Krankenstube, dem Prediger, wenn er von der Kanzel, der Gerichtsperson, wenn sie vom Amte kommt; applaudirt einmal **jedem** Verdienste, und in Kurzem werdet ihr einen kompletten Staat voll Gaukler und Narren haben.

IV. Allerlei.

(Eingesandt.)

Biographische Notizen über Johann Bernhard Logier.

(aus einem englischen Tonkünstlerlexikon von 1825.)

Logier stammt von einer ausgewanderten französischen Familie, welche, wie mehre ihrer unglücklichen Landsleute, während der Regierung Ludwigs des XIV., durch religiöse Verfolgungen gezwungen wurde, ihr Vaterland zu verlassen und sich in Deutschland eine Freistatt zu suchen. Seine Vorfahren hatten sich in Kaiserslautern, einer Stadt in der Churpfalz, niedergelassen, wo sein Groſsvater Musikdirektor und Organist war und sein Vater von diesem seine musikalische Erziehung erhielt. Der Letztere spielte, wie es in Deutschland üblich ist, verschiedene Instrumente und hatte den Ruf eines guten Organisten. Die Geige war jedoch sein Hauptinstrument, welches er so ausgezeichnet spielte, daſs ihm der Churfürst von Hessen Kassel im Jahr 1796 die Stelle eines ersten Violinisten in seiner Kapelle anbot, welche er auch annahm.

Unser Logier wurde in der obenerwähnten Stadt im Jahr 1780 geboren. Er hatte eine Schwester, welche im sechszehnten Jahre starb und eine gute Pianofortespielerin für ihr Alter war; sein einziger Bruder (Wilhelm Logier) ist noch jetzt Buchhändler in Berlin.

Als nach dem Tode des Churfürsten von Hessen Kassel sein Nachfolger bedeutende Einschränkungen mit seinem Hofe vornahm, wurde es den Mitgliedern der Kapelle freigestellt, entweder ein vermindertes Gehalt zu beziehen, oder sich nach einer andern Anstellung umzusehen. Logiers Vater legte seine Stelle nieder. Um dieselbe Zeit lud ihn der berühmte Forkel nach Göttingen ein und trug ihm die Stelle eines Vorspielers in seinen Konzerten an, welche jener auch annahm und bis zu seinem Tode behielt. Damals war der junge Logier in seinen muntern Jahren und hatte von seinem Vater den ersten Unterricht auf dem Pianoforte empfangen und ein wenig Anleitung in der Tonsetzkunst. Sein Lieblingsinstrument war die Flöte, auf welcher er unter der Leitung Weidners, dessen Sohn der in Dublin lebende berühmte Flötenspieler dieses Namens ist, bedeutende Fortschritte machte. Mit dem jungen Weidner spielte er in seinem zehnten Jahre öffentlich auf diesem Instrumente ein Doppelkonzert. Seine Neigung bestimmte ihn, die Musik zu seiner Beschäftigung zu machen und darum nahm er bei einem gewissen Quake Unterricht, von welchem er jedoch wenig Nutzen zog. Bald darauf starb seine Mutter. Der Vormund, der ihm gesetzt wurde, wollte von dem Wunsche des Knaben, Musiker zu werden, nichts hören und verlangte, er solle sich eine andere Beschaftigung wählen. Da nun der junge Logier seinen Vormund nicht gewinnen konnte, seinen Wünschen in Hinsicht auf diesen Gegenstand beizutreten, so verlieſs er Göttingen und suchte eine Zuflucht bei einem Onkel in Marburg. Sein Vormund bestand auf seiner Rückkehr, welche aber durch den folgenden Umstand glücklich vereitelt wurde. Ein vornehmer Engländer, welcher auf Reisen war und unsern Logier einmal hatte im Konzerte spielen hören, machte ihm den Vorschlag, er solle ihn nach England begleiten. Froh über diese Gelegenheit, den Verfolgungen seines Vormundes zu entgehen, willigte er auf der Stelle ein und reiste den nächsten Tag nach England ab. Zwei Jahre lang behandelte ihn dieser edle Mann wie seinen Sohn, und die einzige Verbindlichkeit, die er ihm auflegte, war, Flöte und Pianoforte zu spielen, auf welchem letztern Instrument er ihm hatte bei dem Baron von Griffe Unterricht geben lassen. Um diese Zeit wünschte der Marquis von Abercorn für sein damals in Norden von Irrland stationirtes Regiment eine musikalische Bande zu errichten. Logier, der des einförmigen Lebens, welches er führte, überdrüſsig war und seinen Wirkungskreis zu erweitern wünschte, erhielt, nach manchen Bitten, seines Gönners Einwilligung, eine Stelle dabei anzunehmen und reiste mit drei andern nach Irland ab. Hier fand er in dem Direktor der Bande einen Landsmann Namens Willman, (den Vater des berühmten Klarinettisten dieses Namens in London) dessen Tochter er heirathete, damals erst 16 Jahr alt. Von dieser Zeit war er vornehmlich mit Unterricht und Komponiren für militairische Banden beschäftigt; zu gleicher Zeit gab er auch in verschiedenen Städten, in welchen er sich gelegentlich aufhielt, auf dem Pianoforte Unterricht. Gerade damals stellte sich ihm die Möglichkeit dar, die Erlernung der Musik, der praktischen wie der theoretischen, bedeutend zu erleichtern, und damals bildete er auch die Grundlage des Systems, welches er nachher mit solchem Glücke ausführte. Als am Schlusse des Krieges sein Regiment entlassen wurde, nahm er den Vorschlag des Lord Attamont an, Organist an der Kirche zu Westport in Irland zu werden. Hier geriethen die Berufsverbindlichkeiten, die er übernommen hatte, sehr häufig mit seiner Pflicht als Organist in Streit; er dachte daher darüber nach, ob es nicht möglich sei, seine Tochter, ein Kind von damals 7 Jahren, durch Unterricht dahin zu bringen, daſs sie seine Stelle als Organist in seiner Abwesenheit vertreten könne. Ein groſses Hinderniſs indessen fand er in der Unbeugsamkeit ihrer Hand, welche allen seinen Anstrengungen Trotz zu bieten schien; und da dies unvermeidlich so häufig bei den Menschen vorkommt, so sah er keine Wahrscheinlichkeit des Erfolgs in dieser Hinsicht, wenn er nicht Mittel ausfindig machte, durch deren Anwendung er sie nöthigte, auch **während seiner Abwesenheit** die gehörige Haltung der Hände beizubehalten. (Schluſs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 9. März. — Nro. 10. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-Unterrichts-System.

Zusatz aus einer andern Feder.

(Schluſs aus No. 9.)

Fast eben so leicht und willkürlich pflegt der eigentlich lehrende Theil des Unterrichts abgefertigt zu werden. Gewöhnlich beschränkt er sich auf die Mittheilung derjenigen Erklärungen und Regeln, welche unentbehrlich sind, um Notenschrift und die übrigen gewöhnlichen musikalischen Bezeichnungen zu lesen und wohl oder übel anzuwenden. Die Fertigkeit und Leichtigkeit der Anwendung wird von der Uebung, die feinere, nicht vorgeschriebene Nüancirung vom natürlichen Gefühl ohne weiteres Zuthun erwartet. — Warum sollten geübte Augen und Finger und eine, auf die Einzelheiten gespannte Aufmerksamkeit nicht zu einer Fertigkeit des Abspielens bringen? Allein eben diese Uebungsweise ist es, welche den Schüler zu dem oberflächlichen Streben verleitet, von jeder Komposition nur das, was aufgeschrieben und gelesen werden kann, flink wieder zu geben, und ihn abhält, in den Sinn der Komposition und ihrer Bestandtheile näher einzugehen. Und was hier und da von Lehrern aus der Theorie den unerläſslichen Erläuterungen zugegeben zu werden pflegt — eine Kenntniſs der Tonarten, allenfalls der Akkorde — wird nach der bisher gewöhnlichen Weise so isolirt, so ohne alle anschauliche Anwendung, so ganz augenfällig unbrauchbar hingestellt, daſs das Gedächtniſs es als todten, unnützen Ballast bewahrt und gelegentlich wegwirft. Was kann es helfen, die Tonarten abstrakt zu kennen, wenn man nicht dahin gelangt, die Modulation eines Tonstückes zu verstehen und mit Bewuſstsein zu empfinden? Was soll vollends der rohe Begriff eines Akkordes, wenn der Schüler nicht dahin geleitet wird, zu erkennen und in der Wirkung klar zu empfinden, wie aus Akkorden die Harmonie gewebt wird und melodische Folgen gewonnen werden können? —

Ueber diesen Theil des musikalischen Unterrichts vernimmt man unter den Lehrern vornehmlich zwei Meinungen. Die eine ist: jene weitere theoretische Leitung gehöre blos für angehende Komponisten, die Bestimmung der meisten Musiktreibenden sei aber nicht, komponiren zu lernen. Ein solcher, aus Wahrem und Falschem gemischter Satz ist eine schwache Vertheidigung einer schwachen Sache. Welchem Lehrer könnte es einfallen, aus allen seinen Schülern durchaus Komponisten zu bilden? Schaffender Künstler wird man überhaupt nicht aus einer Lehre, sondern aus sich selbst, aus eignem Antrieb und Willen. Wie aber nur der eine Sprache vollkommen erkennen lernt, der in ihr schreibt und spricht, so wird auch der nur eine Komposition vollkommen durchschauen und auffassen, der aller in ihr niedergelegten Gestaltungen mächtig geworden ist; und daſs ihm dies nicht zu todtem Gedächtniſswerk, daſs ihm nicht zu leerem kaltem Begriff werde, was dem Künstler warmes Leben ist, muſs er jene Formen selbst handhaben. Dies ist das lebendige, praktische Wissen, eben so fern von todter Abstraktion, als von oberflächlicher, unfruchtbarer Routine.

Die andre Meinung geht dahin: man müsse die Nützlichkeit einer weitern theoretisch-praktischen Unterweisung auch für den blos Ausübenden zugestehen; sie gehöre aber nicht in

Digitized by Google

den gewöhnlichen, sondern in einen besondern Generalbaſs- Harmonie- oder Kompositionsunterricht. Allein wenn ein Gegenstand dem Schüler nützlich ist, wie darf man ihn dann ausschlieſsen, oder warum soll man den Unterricht in einer und derselben Sache spalten, da seine beiden Hälften überall in einander greifen und sich gegenseitig beseelen müſsen?

Hiermit ist nun, ohne daſs wir auf die Beschaffenheit des bisherigen Unterrichts näher einzugeben hätten, der Gesichtspunkt zur Erkennung und Beurtheilung des Logierschen Unterrichtsystems festgestellt. Gleich fern auf der einen Seite von einer blos Routine und Technik verleihenden Anweisung und auf der andern Seite von einer abstrakten, unbelebten Lehre, hat der scharfsinnige und geistreiche Erfinder Ausübung und Theorie zu einer ächten, tüchtigen Praktik vereinigt. Er hat die Tonkunst auf ihre ersten Gestaltungen, Tonleiter und Akkorde, zurückgeführt, um aus ihnen wiederum das Gebäude einer vollständigen Komposition bis in die zusammengesetztesten Formen hinaus errichten zu können. Dies geschieht durch die Zöglinge und so wird ihnen, was man bisher vorzugsweise Theorie nannte und bei Seite schob, in sofortiger steter Anwendung lebendig und alles, was zu ihrer praktischen Anschauung kommt, durchschaulich und um so vollständiger faſslich.

Das hohe Verdienst dieser Vereinigung von Lehre der Erschaffung eines Tonstückes und Ausführung des Erschaffenen leuchtet wol ohne weitere Auseinandersetzung ein. Daſs Herr Logier diesen seinen Hauptzweck glücklich erreicht hat, muſs jeder Musikverständige erkennen, der auch nur einer Prüfung, wie der Verf. dieses, aufmerksam beigewohnt hat. Auf Verlangen des Herrn Logier machte derselbe eine auf der Stelle selbst verfaſste Melodie zur Aufgabe und legte an zwei Punkten absichtlich, um die Sicherheit der Zöglinge zu prüfen, Schwierigkeiten in den Weg. Zu dieser Melodie, so wie zu andern später vom Lehrer gegebenen, wurde von zwölf Zöglingen, so schnell nur die Kreide gehen wollte, Begleitung im reinsten vierstimmigen Satze geschrieben (ein Paar geringe Versehen wurden, ehe sie noch gerügt werden konnten, von den Schülern gegenseitig getilgt, so daſs man erkannte, sie seien nur die Folge einer augenblicklichen Unachtsamkeit, keiner Unsicherheit gewesen) die Harmonie wurde mehrmals verändert, durch Vorhalte und dergl. vermannigfaltigt; es wurden nachher bald vom Verf. dieses, bald vom Lehrer Ausweichungen, zum Theil in die fremdesten Tonarten mit und ohne Anwendung enharmonischer Tonwechslung aufgegeben und die Aufgaben stets glücklich, oft in mehrfachen u. bisweilen seltenen und entlegenen Wendungen gelöst, eben so sicher wurde auch ein ausgearbeiteter Satz aus Des-dur aus dem Stegreife figurirt. Alle diese Leistungen und die schnellen und treffenden Antworten auf viele, zum Theil sehr querfeldein gethane Fragen bewiesen, daſs die Zöglinge Lehre und Ausübung nicht aus dem todten Gedächtnisse und mechanisch, sondern mit lebendigem Geiste erfaſst hatten, bewiesen aber auch, daſs der Unterricht fähig gewesen sein muſste, sie dahin zu bringen. Dieres Letztere wurde dem Verfasser um so einleuchtender, da unter den Zöglingen dieser Prüfung mehre von sehr zartem Alter und einige von sehr mittelmäſsiger Anlage befindlich waren.

Die damals gewünschten Proben in der Ausübung des Spiels wurden nächst dem Vortrage der ausgearbeiteten Sätze und einiger logierschen Uebungsstücke an einem Largo, Fugato und Siciliano von Korelli und einer groſsen Sonate von Herrn Logiers Komposition*) abgelegt. Der Vortrag dieser Kompositionen bald durch mehre, bald durch alle Zöglinge zugleich, auf mehren Pianofortes, lieſs an Richtigkeit und Genauigkeit trotz des in der Sonate genommenen lebhaften Tempo nichts zu wünschen übrig und die Haltung der Finger und Hände war bei allen Zöglingen musterhaft. Zugleich fiel dem Verf. der orgelähnliche groſsartige Zusammenklang der Instrumente auf und erzeugte in ihm die Meinung, daſs er sehr günstig auf die kunstsinnliche Entwickelung der Zöglinge wirken müsse. Am überraschendsten und erfreulichsten war

*) Bei Wilhelm Logier in Berlin herausgegeben — aus C-moll.

ihm bei alle diesen, durch länger als drei Stunden ununterbrochen fortgesetzten Uebungen die Lust und der Eifer, auch der Ehrgeiz der Kinder. Ein Mädchen von zehn bis zwölf Jahren z. B. schien durch die Frage, ob die Fuge von Korelli ihr auch gefalle, nicht wenig beleidigt; die Strafe, eines Versehens wegen von der Tafel verwiesen zu werden, kostete zwei andern Thränen und nicht ungestümer drängen sich andre Schüler aus der Schulstube, als Herrn Logiers Zöglinge zur Tafel und zum Pianoforte, so daſs es nie nöthig ward, sie aufzumuntern, oft aber, sie zu mäſsigen. Daſs dies nicht allein der Lehrart, sondern auch dem ausgezeichneten Talente und seltnen Eifer des Lehrers für den Unterricht beizumessen ist, leuchtet ein und die Verbreiter des Logierschen Systems mögen daher streben, sich neben der Erfindung ihres Meisters auch seine persönlichen Fähigkeiten anzueignen. Allein auch das gröſste Talent für den Unterricht würde ohne ein so tüchtiges Lehrsystem nicht gleichen Erfolg hervorbringen.

So viel, um nach dem Vermögen des Unterzeichneten die Aufmerksamkeit für Herrn Logiers Leistungen immer weiter zu verbreiten. Eine tiefere Prüfung muſs, wie gesagt, unterbleiben, bis das System dem Publikum durch den Druck offenkundig gemacht ist. Es wäre wünschenswerth, wenn mehre Berliner Musikverständige ihre Muſse benutzten, um das Publikum mit ihrer Ansicht von dieser Angelegenheit bekannt zu machen und dadurch zu dem gemeinen Nutzen beizutragen. Jeden sachgemäſsen Aufsatz wird diese Zeitung gern und dankbar aufnehmen.

A. B. Marx.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 21. Februar.

Ueber Winters Macht der Töne im Vergleich zu Händels Alexanderfest.

(Schluſs aus No. 9.)

Was die von Herrn Hansmann zur Ausführung gewählte Kantate betrifft, so gehört sie wol unter die bessern und angenehmsten Erscheinungen in diesem Fache und dürfte nächst dem unterbrochenen Opferfeste das beliebteste Werk des verehrten Tonsetzers (wenigstens in Deutschland) sein. Auch ist sehr in Antrag zu bringen, daſs die Aufführung der Komposition die Kräfte der Hansmannschen Akademie nicht übersteigt, so daſs Herrn Hansmanns Wahl in jeder Beziehung gerechtfertigt erscheint. Wie erfreulich wäre es nun, wenn die groſse Akademie zu dem edlen Wetteifer erwachte, ebenfalls für die musikalische Erhebung des Publikums und zur öffentlichen Verehrung groſser Künstler in ihren Werken thätig zu werden; wenn sie mit ihren groſsen Kräften dasselbe Werk von Händel (das Alexanderfest) öffentlich aufführte! Denselben Gegenstand zweimal, aus zwei verschiedenen Perioden der Kunst von zwei so verschieden organisirten und gebildeten Künstlern behandelt zu sehen, welch eine genuſs- und lehrreiche Vergleichung würde da veranlaſst, wie viel weiter würde ein solcher zur Anschauung gebrachter Fall die Kunstfreunde fördern, als alles Reden und Schreiben! Da sich jedoch zu jenem noch keine Hoffnung zeigt, so wollen wir das Unsrige thun und unsre vergleichende Auffassung von beiden Werken hier niederlegen.

Die Macht der Musik musikalisch zu feiern, muſs den Tonkünstlern stets einladend gewesen sein und so ist uns (einiger unbekannt gebliebenen Versuche nicht zu erwähnen) ausser der Händelschen und Winterschen, unter andern auch eine, von Schuster komponirte, manches Gute enthaltende Macht der Töne, oder des Gesanges (das Werk ist nicht gleich zur Hand) bekannt worden. Was zu dem Stoffe hinlockt, ist die Gelegenheit, die mannigfaltigsten Wirkungen der Tonkunst in einem verständigen Zusammenhange dem Zuhörer vorüber zu führen. Die Intention ist zwar in sofern reich an guten Anlässen, aber innerlich kalt, denn alle zum Vorschein kommenden Affekt werden uns nicht als wirklich durch den Gang des Geschickes hervorgerufne, sondern als künstlerisch dargestellte, nicht als innerlich nothwendige, sondern als äuſserlich veranlaſste aufgeführt. Eine fruchtbare Wendung war es daher von Dryden, dem Dichter des Händelschen Timotheus, daſs er die Preisung der Tonkunst aus dem Gebiete

Digitized by Google

des Abstrakten und Allgemeinen zu einer bestimmten Bedeutung hob, an eine bestimmte Fabel knüpfte und nicht allgemein und obenhin von den Wirkungen der Musik sprach, sondern ihre Wirkung auf eine bestimmte Person, in bestimmter Lage zeigte.

So erhielt nun Händel die Aufgabe, jenes Fest zu besingen, an dem Wein, Liebe und Lied Alexander den Groſsen zur Zerstörung von Persepolis aufgeregt haben sollen, ein musikalisches Epos weltlichen Inhalts. Das ist der Hauptgegenstand des Alexanderfestes und nur der religiösen Tendenz jener Zeit ist der ganz unvorbereitete Schluſs beizumessen, in dem die weltliche Muse mit der christlichen (Cäcilia) verglichen wird. Durch diesen Nachsatz ist der letzte Hauptmoment das Epos, der Zerstörungschor, zurückgedrängt worden; denn er durfte nun nicht die Fülle und Kraft eines Schluſssatzes erhalten. Dafür sind wir aber durch die wunderbare Pracht und Schönheit des nunmehrigen Schluſschores:

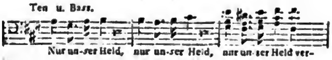
Vom Himmel kam Cäcilia —

vollkommen entschädigt und die ganz neue feierliche Weise macht den bisherigen Inhalt, wie durch einen Zauberschlag, verschwinden, so daſs jener fremdartige Zusatz durch Händels Genie die schönste Wirkung hervorbringt, eine edlere und wohlthuendere, als ein Zerstörungschor als Schluſs gehabt haben würde. Winter hat diese Wendung von seinem Dichter nicht erhalten und schlieſst mit der Zerstörung von Persepolis. Wir geben zu, daſs die Händelsche (Drydensche) Endweise für Winters und unsre Zeit nicht mehr passend gewesen wäre, können aber dennoch nicht den Wunsch unterdrücken, daſs ein zeitgemäſser Ersatz aufgefunden sein möchte. Die Zerstörung von Persepolis und die Aufreizung dazu durch den Gesang ist nur ein einzelner Moment, eine einzelne von alle den Wirkungen der Tonkunst, die uns gezeigt werden sollen. Dieser Moment kann für sich befriedigen, nicht aber das Thema erschöpfen; er hat, wie jeder frühere, die vorangegangenen Momente verdrängt und es bedarf nun eines, alle einzelnen Momente zusammenfassenden, zur Grundidee zurückführenden Schlusses. Muſs man dies, wie wir glauben, schon a priori zugeben, so werden wir weiter unten aus der Winterschen Behandlung seines Schluſssatzes noch einen Erfahrungs-Beweis nachbringen.

Jene Aufgabe nun, ein Heldenfest zu feiern, sagte dem mannhaften Karakter Händels so zu, daſs wir seine Schöpfung in allem Wesentlichen für vollendet ansehen. Der Ton des Ganzen ist stark, kräftig, männlich, wie es den Sängern, Alexander gegenüber, den Sängern, die ihn zur Zerstörung eines Reiches aufrufen, angemessen ist; ja jener Karakter zeigt uns fast überall, wenigstens in den Hauptsätzen, eine Beimischung von Kriegerischem, die den Inhalt des Gedichts fest und sehr glücklich individualisirt. So hätte an und für sich der Text der ersten Arie und des daran geknüpften Chores:

Selig, selig, selig Paar!
Nur unser Held verdient die Braut!*)

eine ganz andre Behandlung zugelassen — man hätte ihm den Ausdruck saufterer Freude und Bewunderung geben können; Händel erhob ihn besonders durch den zweiten Satz



zu freierm, keckerm Stolze. Noch kriegerischern Geistes (und schon vom Dichter näher in diese Sphäre gewiesen) ist der Preisgesang des Bachus

Bachus Schlauch ist unser Erbtheil
Trinken ist der Krieger Labsal u. s. w.

So auch ist das Bild von Darius Fall

Fällt —
Er wälzet sich im Blut
Auf bloſsen Sand dahin gestreckt u. s. w.

mit starken Farben sinnlich ergreifend ausgeführt, daſs es auch den abgehärteten Krieger erschüttern kann und mächtig wird die Wollust angeregt, ihn jenen trübern Vorstellungen zu entrücken.**) In gleicher Vollendung finden wir (allenfalls den Zerstörungschor ausgenommen) alle Hauptmomente ausgeführt — alles

*) Beiläufig — wieder ein Muster von Chortext. Vergleiche der Zeitung ersten Jahrg. No. 14 und 41. S. 127 und 351.

**) Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. No. 21. S. 186.

Scenen von wahrhaft musikalischem Inhalt — wogegen uns die wenigen gleichgültigern, erzählenden Theile des Gedichts entweder recitativisch, oder in Arienform nach dem damaligen jetzt freilich veralteten Zeitgeschmacke oberflächlicher abgefertigt scheinen; wir meinen hier besonders die Arien

Der König horcht u. s. w.

Krieg, o Held, ist Sorg' und Arbeit u. s. w.

Der Held, der seine Liebe kaum verhehlt u. s. w.

ohne den guten Kern in ihnen zu übersehen.

Ist unsre hohe Meinung von dem Händelschen Alexanderfeste, wie wir hoffen, gegründet, so wird die Frage um so interessanter: was hat Winter an demselben Gegenstande geleistet? Er fand die Musik, wie die Poesie, auf einer höhern Stufe der Entwickelung, jene namentlich zu freierm Fantasieschwunge, zu reiferm und umfassendern Ausdrucke der Gefühle befähigt und deſshalb zu freierer Form, gröſserer Melodie und Modulation und weit reicherer Instrumentation ausgebildet — hinlängliche Rechtfertigung seines Beginnens, wenn es im freien Künstlerleben einer solchen bedürfen könnte*). Hat er aber demungeachtet nicht Höheres als Händel, ja bei Weitem nicht einmal Gleiches geleistet, so sehen wir es als die nächste und vornehmste Ursach dieser Erscheinung an, daſs Winter und sein Dichter die Sache nicht so ernstlich und eifrig genommen haben. Daran erlahmt und scheitert nach unserer Ueberzeugung der gröſste Theil aller Unternehmungen im Kunstgebiete, daſs es der Mehrzahl der Künstler mit dem, was sie beginnen, nicht rechter Ernst ist. Dieser will eine Oper schreiben. Nun wohl; hat er sich mit der Idee seines Drama ganz erfüllt, ganz davon durchdringen lassen? Lebt er in jener Zeit, in jenen Verhältnissen? Haben seine Personen sich ihm zu fester, klarerfaſster Individualität ausgeprägt? Hat er mit ihnen und in ihrer Seele diese Gemüthzustände, diese Affekte mit empfunden? Hat er schöpferische Kraft, dies alles in sich zu erzeugen und aus seinem Geiste in künstlerischer Gestaltung hervor zu bringen: so dürfen wir Gelingen hoffen, wenn nur der Wille unbeugsam auf diesen einen Zweck gerichtet bleibt. Allein nun treten gleich verführerischen Dämonen fremde Absichten herzu: der Gedanke an die Zuhörer — sie sollen geschmeichelt, gewonnen, überrascht werden; der Gedanke an Ausübende — sie sollen in ihren individuellen Fähigkeiten und Liebhabereien begünstigt werden; der Gedanke an die Theoretiker und Kenner — ihre Foderungen sollen befriedigt, ihre Einwürfe, ihr Tadel beseitigt werden. Es wird auch viel erreicht. Es fehlt nicht an einnehmenden, beliebten, überraschenden Stellen, die Sänger können mit Fertigkeit und Stimmumfang glänzen, die Theoretiker finden das Werk probehaltig, die Kenner ergötzen sich an der delikaten Stimmführung und dem steten Wechsel der Harmonien, kurz alles ist zufrieden. Aber wo war doch nur die Oper geblieben?

Ungefähr auf dieser Bahn finden wir den übrigens so hochverdienten und geschätzten Komponisten (nebst dem Dichter) in der Macht der Töne. Der Dichter hat eine erweiterte Nachahmung der Drydenschen Kantate geliefert, und an allerlei Flitterstaat, hochklingenden Worten, exquisiten Bildern und Redensarten nichts gespart, damit aber nach unserm Dafürhalten nichts Wesentliches, sondern nur unnütze Last gewonnen, namentlich aber dem belebten Gange des Originals nicht nachkommen können. Dies beweiset gleich der Anfang. Dryden erzählt kurz, wie Alexander an Thais Seite das Siegesfest begonnen und sogleich hebt der Preisgesang auf beide

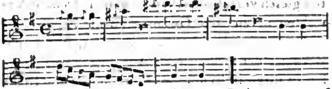
Selig Paar u. s. w.

an; wir sind in das Fest eingeführt und schon hat der Chor der Sänger sich zu dem Helden, mit dem wir empfinden sollen, gewendet. Der italiänische Dichter erzählt und schildert nicht nur breiter, er bedarf auch noch der Herbeirufung der Grazien und Kamönen, muſs zuvor berichten, wie selbst Götter sich den Tonweisen neigen und gelangt nun erst zu der Erzählung von Alexanders Abkunft. Noch flacher hat er die Wendung von der Bewegung über Darius Fall zu neuer Lust genommen. Nicht die mächtige Glut der Liebe, sondern leichte Freude, verges-

*) Vergl. Ztg. No. 6. S. 45.

Digitized by Google

sender Leichtsinn soll Alexanders Gemüth ablenken; so sind Worte und Musik — z. B.

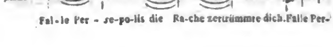


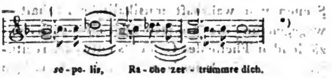
Am ärgsten überladen ist der Lobgesang auf Bachus; er ist so weit ausgeführt, daſs der Hauptgegenstand, das Alexanderfest, darüber aus den Augen gedrängt wird; dabei aber enthält er mehr Erzählung von Bachus Zügen und Siegen, als Bachantenlust, die dem Musiker günstigern Stoff geboten haben würde. Einen Scheingewinnst endlich müssen wir den Chor (nach dem Päan):

auf zum Kriege etc.

nennen; denn er greift dem Schluſschor, der wirklich zum Kriege oder zur Zerstörung entflammt haben soll, vor. Schon diese Andeutungen geben zu erkennen, daſs dem neuen Dichter die Haltung des ältern gemangelt hat und der Stoff unter den Händen aus einander gegangen ist.

Diesen Ausspruch müssen wir auch über den Komponisten ergehen lassen. Dürfen wir seinen Zweck nach dem, was er erreicht hat, bestimmen, so ist es ihm zunächst um anmuthig wechselnden Sinnenreiz zu thun gewesen, dann um Erschaffung dankbarer Partien für die Sänger, nebenbei, wenn es gerade anging, um einigen Ausdruck; aber der gute Alexander möchte diesem ihm begangenen Feste nicht zugehört haben und auch wir glaubten eher unter Sybariten, als unter macedonischen Helden zu sein. Sybaritisch weichlich ist gleich Anfangs die Anrufung der Kamönen und das Lob des Gesanges; unkräftig besonders in der Ausführung (trotz des starken Orchesters) und dem ewigen Verweilen in A-dur das Bachanal und selbst die Sätze, in denen Kraft unausbleiblich gefodert wird, in denen sie sich erhebt, können sich nicht auf ihrem Standpunkte erhalten. Dies beweiset unwidersprechlich der Zerstörungschor, dessen vielversprechendes Thema



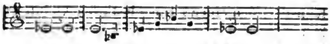


nach einer Wiederholung dieser Stelle verschwindet und einer mehr rauschenden, als eben kräftigen Musik weicht; so aber die ganze Kantate mit einem Tumulte; statt mit Vollendung der Idee beschlieſst. Vor dieser Stelle war das Thema einmal unvollständig

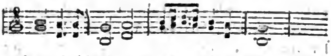
in D-moll erschienen, in G-moll (wo wir nicht irren) sofort wiederholt worden und dann ebenfalls vor wenig bedeutenden Ausrufen in Akkorden entwichen. Weit besser gehalten ist der Chor

Auf zum Kriege u. s. w.

besonders nach dem Schluſs auf der Dominante bei dem Einsatze in Es; ihn belebt das Korrespondiren der Stimmen im Hauptsatze



und in den abgebrochenen Rufen „auf zum Kriege," die zu jenem den Gegensatz bilden; doch auch diese Stellen gehen in einem zwar volltönenden muthigen, hier aber nicht hinlänglich bedeutenden und kräftigen Hornsatze



und den bei Winter so oft erscheinenden und so selten bedeutenden Oktavengängen

u. s. w. unter. —

Wie wenig der neue Komponist auch den einzelnen Momenten — abgesehen von ihrer Bedeutung im Ganzen, genügt hat, beweiset die Trauerscene, Darius Tod. Bei Händel ist jeder Ton des Klagegesanges in eine Zähre getaucht,

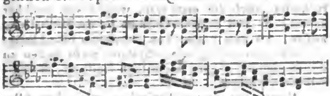
*) Aus dem Gedächtnisse. Die Nachahmung auf der Dominante, welche den Bässen gegeben ist, muſs eine Oktave tiefer, als oben steht, gedacht werden.

in jedem Tone lieſse sich die tiefste Wahrheit und Innigkeit des Gefühls darthun, wie es in dem bereits angezogenen frühern Aufsatze zu einem Worte geschehen ist. Von dem Inhalte der Arie scheint der Chor tief erschüttert. Er stellt nicht kühle Betrachtungen an, sondern wiederholt sich das erschütternde Bild. Der italienische Nachahmer hat hier richtig gefühlt und seinem Chor (oder nach Winters Bearbeitung Quartett) leidenschaftliche Ausrufungen

O numi instabili!

O amara morte! u. s. w.

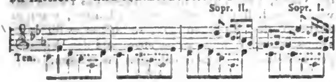
gegeben. Aber nun betrachte man Winters Musik. Nachdem die Schilderung des Unterganges mit theatralischem Anstande alla marcia funebre vorübergezogen ist, beginnen die Soprane das Quartett:



Das ist eine von jenen allgemeinen, sanften Stellen, deren beliebige Anwendung auf alle sanftern, sonst unbestimmt gehaltenen Empfindungen die Meinung verbreitet hat, daſs die Musik keines bestimmten Ausdruckes fähig sei; man hätte eher sagen dürfen: die wenigsten Komponisten sind fähig, zu einer starken, fest bestimmten Emfindung, zu einer lebhaften Anschauung derselben zu gelangen und halten sich darum in der Sphäre der unbestimmten Erregung. — Dem Ausdrucke der Winterschen Musik entspricht denn auch (und wir müssen es aufrichtig loben) der ziemlich ruhig betrachtende deutsche Text,

O trügrisch Schattenbild des Glückes,
Ein Wahn des Augenblicks
Ist all dein Zauber.

Besser ist die nächste Stelle (o amara morte) behandelt, bald aber sinkt die Komposition wieder zu jener niedern Sphäre des Unbestimmten und neigt sich eher zu einschmeichelndem, als zu mitleid- und schmerzvollem Ausdrucke;



Beschränken wir uns aber auf den oben vorausgesetzten Zwecke des Komponisten, so finden wir ihn glücklich erreicht. Angenehm, wohl- und vollklingend ist die Musik durchgängig, höchst dankbar für Bravoursänger und durch sie wieder sehr ergiebig für ein Publikum, des leichte sinnliche Erregung sucht.

Nach dieser Ansicht von Winters Leistung kann nun allerdings nicht mehr sein Werk dem händelschen gleichsam als Repräsentant der neuern Zeit gegen die ältere entgegengestellt werden. Allein es ist in ihm die eine Hälfte unserer neuen Musik, die italienische, karakterisirt. Winter hat in seiner Kantate den Tendenzen der neuen Italiener nachgestrebt und nur selten deutsche Karakteristik und Kraft als Würze beigemischt. Gern überlassen wir hier die weitere Ausführung Göthen: *)

Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder daſs man sie als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt, und durch den verfeinerten äuſsern Sinn genieſst, wie es der Italiener zu thun pflegt, oder daſs man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daſs sie mehre menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Dentschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

Nur durch diese Betrachtung, als durch einen doppelten ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neuern Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfer heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten, in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammen gefunden, dann aber wieder aus einander gegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften mehr oder weniger mitgetheilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramifikationen über die Erde verbreiteten.

Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehren Ländern muſste sich diese Trennung zei-

*) Ausgabe seiner Werke bei Kotta, Bnd 20, S. 181.

Digitized by Google

gen und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleiſsigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung, als solchen, ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehen, und das, was dieser an gehaltenen, oder schnell auf einander folgenden Tönen und deren mannigfaltigstem Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben, und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgegen, seinem Text, da er zum Gesang doch einmal Text haben muſs, keinesweges genug gethan zu haben.

Die andre Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Komponisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, in so fern es für sich genieſsen will, ohne an seinem Genuſs Kopf und Herz Theil nehmen zu lassen, schwerlich entgehen.

Vielleicht läſst sich kein Komponist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, daſs sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse.

und die nähere Prüfung und Vergleichung des Winterschen Werkes den dafür interessirten Lesern. M.

IV. Allerlei.

Biographische Notizen über Johann Bernhard Logier.

(aus einem englischen Tonkünstlerlexikon von 1825.)
(Fortsetzung.)

Da die Behandlung des Pianoforte rein mechanisch ist, so sahe er ein, daſs durch Anwendung einer mechanischen Hülfe diese Schwierigkeiten, welche sich jedem Anfänger auf diesem Instrumente natürlicher Weise entgegenstellen, erleichtert oder weggeschaft werden könnten; und dies leitete ihn auf die Erfindung der Chiroplasten. Nun machte er in seinem Vorhaben reiſsende Fortschritte, und in 6 Monaten war seine Tochter im Stande, den Organistendienst zu versehen; ein Jahr nachher trug sie öffentlich eine Sonate vor, bei welcher Gelegenheit ihr T. Cooke (jetzt beim Drurylanetheater) mit der Violine akkompagnirte. —

Logier entschloſs sich nun, sich in Dublin festzusetzen, und da er als einer der ersten Lehrer für Militairmusik angesehen wurde, so wurden viele Leute aus verschiedenen Gegenden des Landes von ihren Obersten zu ihm geschickt, um bei ihm Unterricht zu empfangen. Dieses Geschäft war weit vortheilhafter für ihn, als Privatunterricht auf dem Pianoforte, daher er auch den letztern gänzlich aufgab. Bald nach seiner Ankunft wurde er von der Stadt Dublin beauftragt, eine Ode zur Feier des 50jährigen Regierungsantritts Sr. Maj. des letzten Königs Georg III zu komponiren, welche vor dem Lord Lieutenant und gegen tausend Personen aufgeführt wurde. Das folgende Jahr wurde er von Henry Johnstone als Komponist und Direktor für dessen Bühne engagirt, wo er auch bis zur Auflösung dieses Theaters blieb. — Logier war nun entschlossen, den Plan welchen er zur Einführung seines Systems für musikalischen Unterricht in das Publikum gebildet hatte, nicht länger unausgeführt zu lassen. Allein weil er damals eben in einige merkantilische Angelegenheiten sich eingelassen hatte, die ihm nicht erlaubten, jenem Uuternehmen die erfoderliche Aufmerksamkeit ganz zu widmen, so machte er damals verschiedenen Musiklehrern in Dublin den Vorschlag, daſs wenn sie nach seinem Plane unterrichten wollten, er ihn denselben ohne irgend eine Vergeltung mittheilen würde. Dies wurde abgelehnt. Es ist dabei interessant zu bemerken, daſs die Person, welche es zurückwies, auch die erste war, welche sich nachher darauf legte und hundert Guineen für die Mitthetlung zahlte. Da nun Logier von Seiten der Musiklehrer die Bekanntmachung seines Systems nicht hoffen zu dürfen glaubte, so ging er ernstlich damit um, dasselbe selbst einzuführen.

Bereits vor diesem Ereignisse war schon Alles dazu bereitet. Logier erlangte über seinen Chiroplasten ein Patent, und da er schon ein Jahr vorher (1814) zwei Cursus von Vorlesungen über Harmonie gehalten hatte, so war die Aufmerksamkeit des Publikums schon in einem gewissen Grade auf diesen Gegenstand hingerichtet. Logier nahm daher einige kleine Kinder, welche vorher noch keinen Unterricht bekommen hatten und drei Monate nachher stellte er mit ihnen eine öffentliche Prüfung an, deren Resultat war, daſs verschiedene Musiklehrer in Dublin sein System unmittelbar annahmen, und da ihre Akademieen bald von Zöglingen voll waren, so folgten andere ihrem Beispiel. In dem folgenden Jahre wurde es in Schottland und England bekannt. Von verschiedenen Seiten kamen Professoren nach Dublin, um in demselben unterrichtet zu werden, und in Liverpool, Manchester, Chester, Glasgow, Preston etc. wurden schon Akademien nach derselben errichtet. Im Juli 1816 besuchte Sam. Webbe unsern Logier, um sich von den Vorzügen seines Plans ein eigenes Urtheil zu verschaffen; unmittelbar darauf nahm er denselben an, und führte ihn in der Hauptstadt Englands ein.

Um diese Zeit erschien in Edinburgh ein anonymes Pamphlet, welches den Zweck hatte, den Fortschritten dieses Systems wo möglich Einhalt zu thun. Da dieses Pamphlet in England geflissentlich verbreitet wurde, und Logier in den Augen des Publiknms wahrscheinlich nachtheilig werden konnte, wenn er es unwiderlegt hingehen lieſs, so hielt er es für rathsam, sich nach London zu begeben, und den Wirkungen desselben in Person entgegen zu wirken.

(Schluſs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

B E R L I N E R
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Z w e i t e r   J a h r g a n g.

Den 16. März. ——— *Nro.* 11. ——— 1825.

Brief des Katers Murr an den Redakteur der musikalischen Zeitung.

Tenare, im Februar des Erdenjahres 1825.

Mein lieber Freund!

Es war im Klubb der verklärten Serapionsbrüder, in dem ich meiner vortrefflichen Qualitäten wegen als Ehrenmitglied und perpetuirlicher Sekretair Sitz Stimme und Schreibfeder habe, eines Abends noch sehr früh und es befand sich auſser mir und einem ätherischen Tintenfasse und einigen Bogen Aether, die wir als Velinpapier (hoti preſs) gebrauchen, Niemand daselbst vor. — Ich hatte bereits, um mir die Ewigkeit zu vertreiben (denn Sie wissen, von Zeit kann unter uns Verklärten nie die Rede sein) eine Adlerfeder zugeschnitten und mich hingesetzt, einige unsterbliche Kanzonen zu schreiben, als plötzlich Meister Abraham und Johannes eintraten und an ihrer Hand einen Fremden führten, der mir, wie eine alte halbverklungne Sage, ungemein bekannt vorkam. — Sobald sie mir ihn vorstellten, um seinen Namen gehörig ins Fremdenprotokoll einzutragen, erinnerte ich mich sogleich seiner, und siehe, es war Niemand anders, als mein illustrer Ahn, d e r g e s t i e f e l t e K a t e r, der für eine Zeitlang, da ihn der Kitzel anwandelte, sich einmal wieder quälen zu lassen, in den Körper eines Klavierlehrers gefahren war, aber, nachdem es ihm am Ende zu arg geworden, den Dreiklang seines Lebens, mithin seiner selbst, durch eine verzweifelte Septime, erdolcht hatte et sicfinem imposuit etc. Kaum mit der Schnellpost wieder bei uns angelangt, hatte ihn auch Johannes sogleich, wie man zu sagen pflegt, bei dem geistigen Wickel erfaſst, und ihn, da es gerade Klubbtag war, bei uns eingeführt. —

Nach den ersten Begrüſsungen bestieg sogleich der Kater Klaviermeister die Rednerbühne und hielt, hergebrachter Weise, folgende Anrede an die Versammelten, die ich alsbald, emsig nachschreibend, welches mir sehr leicht wurde, da sich der Verklärte eines langsamen und deutlichen Vortrages befleiſsigte, zu Aether brachte, und sie Ihnen jetzt mittheile, um selbige in Ihrem Blatte abdrucken zu lassen. — Sie werden einige Ausbrüche des Genies, vulgo Katzensprünge, darin bemerken; ich konnte diese jedoch nicht unterdrücken, weil ich mich dadurch an meinem illustren Verwandten versündigt haben würde. — Die Rede also lautete, wie folgt. —

Verehrte, verklärte und jetzt durch mich vermehrte Drei!

Mein würdiger Neffe, der vortreffliche Kater Murr, jetzt Ehrenmitglied und perpetuirlicher Sekretair (hier verbeugte ich mich sehr tief) ci-devant homme de lettres trés renommé, bemerkt Pag. 219. seiner vortrefflichen Selbstbiographie, im ersten Theile, wie sein Freund Ponto ihm die Bemerkung bemerkbar gemacht: es liegt nun einmal in der Natur, daſs man im Winkel ganz anders handelt, als auf offener Straſse — Ich bemerke jetzt bemerkend, daſs diese Bemerkung sehr wahr, so zu sagen handgreiflich sei und sende sie voraus, gleichsam als Ueberschrift zu einem Kapitel aus meinem so eben verlassenen Leben, das ich Ihnen mitzutheilen jetzt die Ehre haben werde. — Uebrigens, meine Vortrefflichsten, klebt mir noch die Schwachheit an, Sie zu bitten, von Allem was ich sage, nichts übel zu nehmen, weil ich nicht wünschte, daſs Sie in etwanigen Debatten meine Krallen empfinden sollten. —

Digitized by Google

(Ich bemerkte, daſs wir in Tenare wären, wo man nichts übel nähme; Johannes lachte in sich und Meister Abraham schwieg und schnitt Puppen aus. — Der Redner fuhr fort.)

Der Sturm des bereits zu den Vätern heimgegangenen Steibelt, die Ouvertüre zum Chaperon rouge für das Pianoforte arrangirt, in welchem der Wolf und die Groſsmutter musikalische Hauptrollen spielen, die gleichfalls für das Klavier und angenehme Sturmpassagen breitgetretene Biondina, so wie jenes Schlachtstück, in dem der General en chef eine Prise nehmend, durch die Tasten dargestellt wird und von dem der unsterbliche Dichter mit Recht auch sagen könnte: „Ein Schlachten war's nicht eine Schlacht zu nennen," die ich sämmtlich mit bewundernswürdiger Katzengewandtheit herzutrommeln im Stande war, hatten mir bald in der Stadt, in der ich lebte, einen so bedeutenden Ruf erworben, daſs alle kunstliebenden Bäcker-, Schlächter-, Makler- u. s. w. Töchter nur von mir in der edeln Kunst des Pianofortespiels Unterricht zu haben wünschten. — Da ich nun, meiner innern Natur nach überhaupt ein Freund bin von den Diis et Deabus minorum gentium, denen Geldklang weit harmonischer als alle Klänge, wie sie auch heiſsen, ist, so war ich von Morgens bis Abends besetzt und es verbreitete sich bald durch mich in den lieben Ringmauern ein so erklecklicher Dilettantismus, der schneller um sich griff, als selbst eine Pest im Morgenlande, daſs dem Kunstfreunde nichts zu wünschen übrig blieb. — Nicht allein, daſs man mir das Honorar am Ende jeden Monats in den schönsten Gulden einhändigte, es kamen, nach den verschiedenen Ständen, noch so viel Accidenzien an Butter, Käse, Würsten, Schinken u. s. w. hinzu, daſs es einem ganzen Orchester ausgehungerter Dorfmusikanten unmöglich geworden wäre, in den ersten Monaten meine wohlgefüllte Speisekammer auszuleeren. — Denken Sie, verehrte Anwesende, wie wohl ich mich befand, wie ich, im wahren Sinne des Wortes, recht in meinem Fette war und wie ich selbst ungemeines diletto an diesem Dilettantismo verspürte. — Ach! das waren mir selige Tage! —

Ich hatte es bald so weit gebracht, daſs keine Gesellschaft ohne einige Musik als Entremets zwischen dem Kaffee mit einigen Scandälen gewürzt, und dem Abendessen gegeben wurde. — Ja, durch mich bewogen, faſste endlich ein begüterter Mehlhändler den Entschluſs, in seinem Hause, an einem dieser Abende, nicht eine sondern drei Opern, aufführen zu lassen; und da es ihm darum zu thun war, die Kenntnisse seiner Töchter, Nichtchen, Basen, Söhne und Neffen in's rechte Licht zu setzen, zu welchem Ende an diesem Abende auch nur Spermacetilichter in allen Zimmern brannten, so wählten wir denn drei Opern dreier Schulen bedächtig aus. Es waren diese drei: 1) Tankred von dem Maestro Rossini, deshalb erkohren, weil Anna, seine Tochter, von mir Giamina genannt, das die tanti palpiti ungemein vorzutragen wuſste. 2) Une folie, oder: Je toller, je besser, weil der Gesellschaftsgeber seiner Nation nach ein Schwabe war und diese seine Landsleute so darin verherrlicht fand und 3) die lustigen Weiber oder der Teufel ist los, weil mein Freund und Mäcen in seinem eigenen Hause das Vergnügen des Fastnachtmontages erneuen wollte. — Nach mehr denn 100 Proben war endlich eine Art von Einklang in die Singenden und Spielenden gebracht, und der groſse Abend erschien — aber ach, er kostete mich mein irdisches Dasein. —

Um das Ganze zu verherrlichen, hatte man 600 Personen als Zuhörer eingeladen, lauter Leute von Geschmack, die im Stande waren, nach der Kavatine aus Tankred eine Française mit unendlicher Grazie zu tanzen und also alle bedeutenden Kunsttrieb in sich verspürten; ja die meisten von ihnen sangen besonders in der letzten Oper die vortreffliche Arie: „der Teufel ist ein braver Mann" unaufgefodert mit und es gab sogar ein Genie unter ihnen, das das Quitschen des Pechdraths, das sonst die Violinen imitiren, in demselben Musikwerke täuschend mit dem Munde nachzuahmen verstand, wiewol Neider behaupten, er sei von Profession ein Schuster und habe es, mit dem dazu erfoderlichen Apparat versehen, nur vermöge seiner Hände hervorgebracht — aber wo findet die

Digitized by Google

Kunst, die göttliche, keinen Neider! — Neid ist das böse Prinzip der Erdensöhne. — Obengenannte 600 Personen nun waren auf das Vortrefflichste durch den Maitre de ceremonie, seines Gewerbes einem Friseur, untergebracht in 3 kleinen Zimmerchen und es ging Alles gut, bis auf die, durch die Menschenmasse hervorgebrachte Hitze, die so stark wurde, daſs selbst die reine Flamme der Spermaceti-Lichter nur noch dunkel strahlte. — Ich dirigirte am Piano; die die drei Opern, die von 7 Uhr Abends, bis vier Uhr Morgens dauerten und mich beträchtliche Schweiſstropfen kosteten, wurden glücklich geendet — da ging es an's Tanzen, aus Gefälligkeit muſste ich zum Tanz spielen und obgleich ich den beliebten Walzer: „Wat sühst du denn so suhr ut" durch alle Tonarten variirte, so hörte man doch erst um 10 Uhr des Morgens auf. — Kaum erreichte ich mein Haus, da verfiel ich in ein hitziges Fieber und starb mit ewigem Ruhme gekrönt, nach Verlauf von drei Tagen. —

Ich ende Geliebteste, diesen meinen Vortrag, ohne weiter einige Moral hinzuzufügen. — Nur freuen Sie sich mit mir an dem Gedanken wie jetzt die Kunstliebe die Zungen der Erdensöhne erfüllt und welcher segensreiche Dilettantismus sich hieraus gestaltet." —

Der Redner endete. — Ich empfing ihn und umpfotete ihn herzlich. — Johannes Kreisler lachte verklärt in sich hinein. — Meister Abraham hatte das Ganze kunstreich ausgeschnitten und deponirte es bei mir für das Archiv. — Ich sende Ihnen hier, vortrefflichster Erdensohn, die genaue Abschrift mit der Bitte, ihr ein Plätzchen zu vergönnen.

Hochachtungsvoll
Murr,
ci-devant homme de lettres.
In fidem. Dr. B. Wolff.

III. Korrespondenz.

Auszug eines Briefs aus Dresden.
(Eingesandt.)

Sie werden, werther Freund, in mehren Blättern von Dresden aus Anzeigen über die hiesige Aufführung der Spohr'schen Jessonda gelesen haben, die nicht günstig über den Erfolg derselben lauten. Ein quidam Guido, in dem Morgenblatte, den ich wahrlich nicht zu meinem Guide im musikalischen Gebiete wählen möchte, will sogar 3 Polonoisen in dieser Oper gefunden haben, da ich und andere Leute nur von einer weiſs und es übrigens gar nicht für so ausgemacht halte, daſs man eine Musikform die den Namen und abgeleiteter Weise vielleicht auch den Karakter eines bestimmten Volkes trägt, nicht auch auf ähnliche Stimmungen eines andern Volkes übertragen dürfte. Doch Sie kennen dergleichen Geschwätz schon und sind in Dresden zu gut bekannt, als daſs Sie nicht wissen sollten, daſs jetzt bei uns zweierlei Parteien herrschen, die alles vortrefflich finden, was von ihren Erkohrnen ausgeht, d. i. 1) die Partei K. M. v. Webers. die jetzt durch einen gewissen, nicht zu tadelnden Patriotismus ein kleines Uebergewicht gewonnen hat. Diese Partei will nichts als Webersche tours de force; nichts geht ihnen über die Kraftsprünge der Euryanthe, von der man anderwärts nicht viel wissen will, während von hier aus auf eine Weise in das groſse Horn gestoſsen wird, daſs man glauben sollte, es sei das non plus ultra alles Vortrefflichen. Die harmonischen Querstände, die unmelodischen Abbrechungen, die gesuchten Accentuationen, die auf jedem Blatte vorkommen, sind ihnen Aeuſserungen des besonnensten Genius. Einer solchen Musik gegenüber, die mit allem Aufwande von Kräften, welche die deutsche Oper hat, vortrefflich, (das ist nicht zu läugnen) gegeben wird, kann eine andre Musik, die mit minder gefallsüchtigen Reizen auf das Herz des Zuhörers wirken will, den befangenen Verehrern der ersten Gattung wenig gefallen, besonders wenn noch dazu kommt, daſs sie äuſserst mittelmäſsig gegeben wird. Die zweite musikalische Partei in Dresden ist die der Italiener, welche jetzt durch eine trefflich besetzte Oper sich wieder hebt. Hier gelten natürlich die am meisten, die für den konzertmäſsigen Virtuosengesang geschrieben haben, und was nicht dahineinschlägt kann sich keinen Beifall erwerben. Also im Ganzen Weber und Rossini! Das Alles wissen Sie schon; aber was sehr ungünstig für die Auf-

führung der Jessonda in Dresden wirkte — das wissen Sie vielleicht und Auswärtige nicht, und deshalb will ich es ihnen mittheilen.

Kurz vor den Weihnachtsferien, wo also schon vorauszusehen war, daſs eine solche Musik, die man mehrmals hören muſs, um sich mit ihren Vorzügen vertraut zu machen, — nicht oft genug hintereinander gegeben werden konnte; ferner in der hohen Schwangerschaft der Mad. Devrient, welcher die Hauptpartie übertragen ist, kommt diese Oper auf unsere Bühne. Der Korrespondent in der Berl. mus. Zeitung sagt, Mad. Devrient ist jetzt durch hohe Schwangerschaft*) gehindert, alle ihre Vorzüge geltend zu machen. Der Wahrheit die Ehre! Sie hat keinen Vorzug in dieser Partie geltend gemacht; ihre Stimme war heiser, als die Oper zum erstenmale in Scene ging, sie war in der Partie unsicher und distonirte remarkabel. Das Duett zwischen dem Oberpriester und Nadori, sagt derselbe Korrespondent, schwächte gar sehr unser Siegesgefühl (der Korrespondent nehmlich spricht, als ob er eingenommen für Spohr zum Anhören gekommen sei) und so auch die folgende Arie des Oberpriesters. Der Wahrheit die Ehre! Herr Keller kann die Partie des Oberpriesters gar nicht singen; er hat weder Tiefe noch Würde des Vortrags dazu. Seine beste Partie ist die falsetirte Partie der falschen Prima Donna; Spohr aber hat auf einen tiefen und kräftigen Baſs gerechnet. Das Duett war kaum anzuhören. — Herr Bergmann strebt als Sänger sichtbar vorwärts, als Darsteller bleibt er hölzern. Herr Meier mit seiner hohlen Stimme war wenigstens ausreichend, aber die portugies. Romanze trug er nicht befriedigend vor. Dem. Veltheim, obgleich ihrer Persönlichkeit die Partie der Amazili nicht ganz zusagt und ihr vieles in der Partie etwas tief liegt, muſs ich den Preis geben. Das Orchester muſs ich ebenfalls preisen, besonders in der eben so schweren, als schönen Ouvertüre; die Chöre nicht so, der Soldatenchor muſste stärker besetzt sein; einige Tempi waren zu schleppend, selbst das des köstlichen Duetts, welches der in Bausch und Bogen urtheilende Korrespondent der Berliner mus. Zeitung unbedenklich mit zu der Kraftstille des zweiten Aktes rechnet, in welchem freilich keine tours de force vorkommt. Die scenische Ausstattung will ich nicht tadeln, aber die Ausführung des Waffentanzes im zweiten Akte kam mir etwas kleinlich vor. So war die Aufführung beschaffen! —

Der Tadel einiger ähnlichen Phrasen, den ich bei dieser Gelegenheit gehört habe, ist nichts bedeutend, wo diese Phrasen kein Motiv bilden, aber in einen eigenthümlichen Zusammenhang aufgenommen und verarbeitet sind; — freilich giebt es gewisse Komponisten, welche mit groſser Aengstlichkeit alle sogenannte Reminiscenzen vermeiden, aber darüber höchst unnatürlich und gesucht werden. Nach diesem Grundsatze nun scheint die Erinnerung an Alexis und Ida in jenem köstlichen Duett allerdings fehlerhaft zu sein. Damit ich Ihnen aber meine Meinung darüber mittheile, so kommt es mir mit dem Anfange dieses Duetts gerade vor, wie mit dem, von mehren berühmten Dichtern gebrauchter Anfang und Refrain: „ich denke dein," den Niemand für ein plagium hält, ja den man sogar zu loben genöthigt ist, wenn der Dichter diesen Grundgedanken nachher schön benutzt u. eigenthümlich auseinandergesetzt hat. *)

Sie sehen aus dieser Mittheilung, daſs es auch hier noch einige Leute giebt, welche nicht in die Posaune der Dresdner Berichterstatter stoſsen und sich dem innigen Eindruck der tiefgefühlten, aber nicht lärmend pompösen Musik des wackern Spohr ganz hingeben, die ihn statt mit dem Machtspruche zu begegnen, er sei ein guter Instrumentalkomponist, aber kein Gesangkomponist, lieber freundlich aufmuntern möchten, auf der Bahn rüstig fortzuschreiten, auf welcher er durch seine Jessonda einen groſsen Schritt vorwärts gethan hat — um so mehr, da ja ohnedieſs die guten deutschen Opernkomponisten nicht zu dicht gesäet sind. Trotz dieser Verehrung des Meisters werden Sie mich un-

*) Hätte man nicht zum Vortheil des wackern Komponisten die erste Aufführung dieser Oper lieber aufschieben und abwarten sollen, bis Mad. Devrient wieder bei vollen Kräften und in dem angemessenen Zustande war, diese Rolle vollkommen darzustellen?

*) Vergl. d. Ztg. No. 7. S. 49.

Digitized by Google

befangen finden, wenn ich hinzusetze, daſs doch auch hier, wie überall, der Gegensatz eine Seite des wahren hervorgehoben hat. Auch ich finde nämlich, daſs in der Musik Spohrs die Kontraste noch zu gering sind, und sich eine gewisse elegische Monotonie *) über das Ganze verbreitet, welche in seinem, noch nicht genug gewürdigten Faust nicht statt findet. — —

Hamburg.

Herr Moscheles hat hier schöne Geschäfte gemacht, 2 volle Konzerte gegeben und an 3 Orten sich sonst noch hören lassen. Man nimmt an, daſs seine reine Einnahme mindestens 500 Louisd'or ist; allein zu seinem Lobe sei auch gesagt, daſs er für die Verunglückten, durch die am 4. Februar hier Statt gehabte Ueberschwemmung unseres Gebietes, ein Konzert gegeben, und Herrn Senator Abendroth den reinen Ertrag von 2703 Mark 1 Sch., abgeliefert hat. H.

Aus Paris.

Hummel erwarten wir im März. — Mayerbeer wird in diesen Tagen erwartet; man studirt seinen Crociato in Egitto **) ein; Madame Sessi, die neulich in den Horaziern u. Kuriaziern auftrat, ist total durchgefallen; Mad. Kornega debutirte vor einigen Tagen in der Italiana in Algieri und gefiel im ersten Akte sehr, weniger im zweiten; man spricht allgemein von einem Engagement, welches sehr zu wünschen, sie hat einen schönen Contre-Alt, und groſse Geläufigkeit. Der Pianist Schunke (ein Berliner) der mit ihr reist und im Zwischenakte spielte, hatte allgemeinen Beifall, besonders seines zarten Spieles und seiner Geläufigkeit wegen; er spielte, wie alle gute Pianisten, welche hierherkommen, auf einem Pape'schen Flügel. Die gröſsten deutschen Pianisten sind jetzt in Paris versammelt, oder werden es vielmehr in kurzer Zeit sein: Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Mayerbeer, die Gebrüder Herz, Pixis, Schunke, Liſst, die kleine Schauroth (Eleve von Kalkbrenner, ein sehr hübsches Talent) und Mlle. Belleville; die Franzosen können keinen einzigen aufweisen. —

*) Dieses ist schon von Wendt in der Zeitung für die elegante Welt Stück 33. Jahrg. 1824. ausgesprochen worden.

**) Wird denn seine Vaterstadt, Berlin, nie eine seiner Opern hören?

Der Kapellmeister Fränzl (Violinist) aus München, ist seit 14 Tagen hier, ob er sich öffentlich wird hören lassen, weiſs man noch nicht.

Der berühmte Wild (Tenor aus Darmstadt) ist seit einem Monate hier; er hat sich mit dem Groſs-Herzoge entzweit und wird vielleicht an der italienischen Oper im Othello debutiren; es wäre Schade, wenn diese herrliche Stimme für die deutsche Oper verloren ginge; die Intendantur des Berliner Theaters thäte sicher nicht übel*), alles anzuwenden, um diesen herrlichen Sänger, dem das Berliner Publikum stets Beweise der gröſsten Achtung und Bewunderung seines Talentes gegeben hat, an sich zu ziehen; ein Engagement, welches er gewiſs mit Freuden annehmen würde, da er sich mehre Male geäuſsert, daſs Berlin der einzige Ort Deutschlands sei, wo die deutsche Oper florire und er an seinem Platze sei. —

Dresden, im Februar 1825.

Die deutsche Oper begann nach den Weihnachtferien mit der Darstellung von Cherubini's herrlicher Oper: „Faniska." Den Freunden karakteristischer Musik war es ein hohes Fest, einmal ein in allen Theilen so vollendetes Werk wie dieses, zu hören. Welche Abrundung, welche Stimmführung, welche Instrumentation! Es giebt hier zwar viele, denen diese Musik zu barock, zu berechnet, zu — kalt schien. Wer sind aber diese Leute? Menschen, die ohne weitere Kenntniſs der Musik, weiter nichts von ihr verlangen, als leicht faſsliche Melodien, die sich leicht nachpfeifen lassen, kurz einen angenehmen sinnlichen Genuſs, wie ihn wälsche Opern so wohlfeil gewähren. Im Ganzen hatte die Oper aber gefallen und wurde dreimal recht brav und mit ziemlich gutem Erfolg gegeben. Mad. Devrient, in der Hauptrolle, bot alle Kräfte auf, das Ideal des Dichters und Komponisten zu erreichen, und hatte wahrhaft schöne Momente. Die groſse Arie im 2. Akt (möchten doch Cherubini's Landsleute selbige bei ihren Arbeiten als Muster annehmen) trug sie wahrhaft ergreifend vor. Dem. Veltheim (Mosca) leistete, trotz

*) So lange wir unsern herrlichen Bader besitzen, werden wir andre Tenoristen nicht zu sehr vermissen. D. Red.

Digitized by Google

der ihr zu dieser Rolle mangelnden Kräfte, Genügendes. Nur hätten wir sie in einer weniger abstoſsenden Maske zu sehen gewünscht. Diese Rolle verlangt ein auſserordentlich gewandtes Spiel, durch welches sie aber auch zu einer Hauptrolle gehoben werden kann. Man vermiſste recht schmerzlich die noch immer hoffnungslos darniederliegende liebenswürdige Haase. Ueberdem liegt diese Partie für Dem. Veltheim zu tief, wo ihre Stimme besonders in mehrstimmigen Gesängen ganz unhörbar erklang. Herr Mayer (Zamosky) eignet sich vorzüglich zu solchen Karaktern, wo sein etwas rauhes Organ ganz am rechten Orte ist. Der Vortrag seiner schwierigen, aber höchst originellen Arie zu Anfange der Oper hätte wohl laute, ermunternde Anerkennung verdient; doch hierin fehlt unser Publikum nur zu oft, und vereitelt sich so selbst manchen höhern Genuſs. Auch das feurigste Streben erkaltet an dem Gletscher: Gleichgültigkeit. Herr Keller (Oransky) spielte, vorzüglich im Finale des zweiten Akts, recht brav. Seine Stimme besitzt aber nicht die gehörige Kraft, um in solchen Ensembles wirksam durchzugreifen. Doppelt dankbar anzuerkennen aber ist Herrn Keller's Fleiſs, der stets bemüht ist, in den heterogensten und noch so kleinen Partien zum Gelingen eines Werks mitzuwirken, ja ohne dessen, zwar nicht auſserordentliches, doch vielseitiges Talent manches gar nicht gegeben werden könnte. Auch die Chöre gingen gut, und das Ganze schien mit viel Liebe einstudirt worden zu sein. Möchte doch einmal Cherubinis Medea gegeben werden, da wir in Mad. Devrient gewiſs eine vorzügliche Medea zu besitzen glauben.

Eine sehr angenehme, das deutsche Opern-Repertoir etwas belebende Erscheinung war Herr Forti aus Wien, dem nicht nur ein groſser Ruf v o r a u s gegangen war, sondern der ihn auch zu rechtfertigen wuſste. Er trat auf als: Lysiart in Webers herrlicher Euryanthe (1 mal) als: Othello, ital. (2 mal) als: Herzog von Neuburg im Schnee (2 mal) und endlich, als: Don Juan (2 mal). Als Lysiart wuſste Herr Forti trefflich die Bösartigkeit seines Karakters mit wahrhafter Chevalerie zu bedecken, wodurch jene um so ergreifender wirkte, je wahrscheinlicher der Umstand wird, daſs der kurzsichtige Adolar sich verleiten läſst, seine engelreine Euryanthe für so treulos, als sie durch Lysiart und Eglantine verläumdet wird, zu halten und sie so schonungslos zu behandeln, welche Unwahrscheinlichkeit früher, durch Herrn Mayer, der den Lysiart als puren Bösewicht darstellte, noch greller hervortrat. Obgleich Herrn Forti's Stimme, durch seine Reise bei schlechtem Wetter, etwas belegt schien, so war sie dennoch wahrhaft wohltönend und in den Ensembles höchst wirksam und durchgreifend. Er wurde einstimmig gerufen. Auch als Othello erhielt er lebhafte Beweise des Beifalls, obwohl diese Partie für sein Organ, trotz der geschickten Umänderung der Melodie in den höhern Corden und seines sehr ausgebildeten Falsetts, zu hoch liegt. Dem. Funk als Desdemona verdient ebenfalls mit Ruhm genannt zu werden; ihre Scenen mit Othello gewährten wahrhaften Hochgenuſs. Herr Bonfigli war ein drolliger Rodrigo, und Desdemonas Abneigung gegen ihn nicht zu verwundern. Ueber die Musik noch etwas zu sagen, hieſse Wasser ins Meer schütten. Erst vor Kurzem ist in diesen Blättern*) mit vieler Umsicht über Rossinis Meisterwerk gesprochen worden, womit wir im Ganzen, wenn auch nicht mit einzelnen Behauptungen, einverstanden sind. — Als Herzog von Neuburg im Schnee sprach Herr Forti am allgemeinsten an, und wahrlich! diese Rolle wird ihm wol von Niemandem so nach gespielt werden. Wiener und Prager Nachrichten sagten, Hr. F. habe einen ganz neuen Karakter aufgestellt, welches wir verneinen müssen, im Fall die Herrn Korrespondenten Herrn Forti's Persönlichkeit selbst nicht als etwas Unbekanntes gelten lassen. Wir behaupten: Herr Forti habe in dieser Rolle nur sich selbst, den gutmüthigen, fröhlichen, etwas unbeholfenen Wiener dargestellt. Wer aber diesen Ausspruch nicht für ein groſses Lob halten wollte, der müſste die Schwierigkeit nicht kennen, sich auf den Theater so unbefangen natürlich zu geben, wie man im wirklichen Leben in guter Gesellschaft ist. Dem. Veltheim

*) Ztg. No. 1. 2. S. 4 u. 13.

Digitized by Google

hat die Partie des Fräulein Bertha übernommen, und — Ehre dem Ehre gebührt — sie führte diese sehr leicht zu ergreifende Partie nicht nur über alle Erwartung gut aus, sondern sie übertraf in manchen Scenen ihre Vorgängerin (Mad. Haase, die freilich durch andre Umstände auch verhindert sein mochte, all ihre Talente zu entwickeln) nicht nur im Gesange, sondern auch im leichten, graziösen Spiel. —

Von den, auf hiesiger Bühne gesehenen Don Juan's schien uns Herr Forti, wenigstens was den Gesang betrifft, noch der beste, obwol auch er noch nicht das Ideal eines wahrhaften Don Juan erreichte. Man lese hierüber das, was der hiesige, seine Kritiken nur manchmal zu sehr verpfeffernde Merkur sagt und wird viel treffende Bemerkungen finden, die zu widerlegen wol schwer sein möchte. Herr F. hat aufs lebhafteste den Wunsch im hiesigen Publikum erregt, ihn für die hiesige Bühne zu gewinnen. Wir zweifeln aber aus mehren Gründen an dem Gelingen dieses Projekts, obwol es sehr wünschenswerth für die deutsche Oper wäre, die jetzt, hinsichtlich der Stimmen, zu sehr im Nachtheil gegen die italienische Oper steht. —

Die ital. Oper gab Mercadante's Elisa e Claudio. Maestro Mercadante, obwohl ein Nachzügler Rossinis, hat uns aber in dieser etwas sehr langen Oper dargethan, daſs er gar nicht Mangel an Ideen hat und nicht ohne Talent für's Komische ist. Die Duette zwischen den Herrn Zezi und Benincasa (wo man gezwungen war beider Zungenfertigkeit zu bewundern) so wie das der Siga Sandrini mit Sigr Benincasa erfreuten sich eines groſsen und gerechten Beifalls. Die Cavatinen der Siga Palazzezi wurden äuſserst nett und gefühlvoll vorgetragen. Im Ganzen hatte die Oper keine glänzende Aufnahme. Sie wurde noch nicht wiederholt. vielleicht wegen Uebelbefinden einiger Sänger oder Sängerinnen; sie hatte aber sicher mehr Interesse erregt, als der unterdessen dreimal, zum Uebermaaſs wiederholte, Tancredi.

In „L'inganno felice" versuchte sich (und das Publikum) ein Sigr. Moriani, bereits im Herbste seines Lebens. Eine angenehme, zwar etwas veraltete Methode konnte für den gänzlichen Mangel an Stimme nicht entschädigen. Er wurde von seinen Gönnern mit Beifall beehrt.

Jetzt wird unsers Morlacchi's, in Venedig mit Furore aufgenommene Oper: „Tebaldo ed Isolina" einstudirt, worauf alles gespannt ist. Kind's und Marschner's „Holzdieb" (schon durch Ms Taschenbuch „Polyhymnia" bekannt) wurde am 22. huj. gegeben. Kind's Buch ist allerliebst, und Marschner's Musik so ins Ohr und zum Herzen gehend, daſs sie gewiſs überall mit lautem Beifall aufgenommen werden wird. Als vorzüglich originell bezeichnen wir das Duett: „Sagt' ich's nicht schon tausendmal," Bartels Leierkasten Arie: „Trägt nach Staaren man Verlangen," welche allgemeines Lachen erregte, und das Quartett: „Helft mir, helft um Moses Willen" so wie auch das Quintett mit Chor: „Er ists, nur angepackt," worin der Chor sehr wirksam hervortritt. Die Oper wurde allerliebst, und mit sichtbarer Liebe gegeben. Dem. Funk, als Suschen, entwickelte ein ganz neues Talent für das Naive. So hatten wir sie noch nicht spielen gesehn, so in einer deutschen Oper noch nicht sprechen gehört. Möge sie doch fortfahren, dieses ihr schönes Talent für die vaterländische Kunst auszubilden. Herr Keller (Bartel) war überaus komisch, und sang sein Leierkastenlied mit wahrhaft komischer Laune, die durch diese Musik wohl auch erregt werden muſs. Herr Bergmann (Felix) war beweglicher als je, und sang seine Arie: „Bei Sonnenaufgehn" wahrhaft schön und gefühlvoll. Herr Mayer war ein recht braver Fahnenschmidt, welcher mit Madam Horak (dessen Frau) in dem höchst originellen Zank-Quartett: „Meister Lorenz" überaus wirksam eingriff. Es ist ein wahres Seelengaudium für den Verehrer deutscher Kunst, nach langer Zeit wieder einmal eine deutsche komische Original-Oper entstanden gesehen zu haben, die doch den alten Satz mit einer Thatsache umgestoſsen hat, als könnten so was nur die Franzosen; den Deutschen fehlten nicht nur Dichter fürs Komische, sondern auch Komponisten. Möchte doch v. Weber recht bald seine „drei Pintos" beendigen, damit wir für diejenigen, die nur auf allberühmte Namen sehen, in ihnen noch einigen Sukkurs zu unserm gänzlichen Siege erhielten. Uebrigens glauben wir dem Holzdieb mit Gewiſsheit wahrsagen zu können, daſs er überall ein Herzens- und Beifalls-Dieb werden wird.

Herr Dotzauer gab mit seinen talentvollen Kindern ein, leider nicht stark besuchtes, desto mehr aber mit Beifall beehrtes Konzert. † † †.

IV. Allerlei.

Biographische Notizen über Johann Bernhard Logier.

(aus einem englischen Tonkünstlerlexikon von 1825.)

(Schluſs aus No. 10.)

Sein erstes Bestreben war, die philarmonische Gesellschaft zu einer Prüfung der von Herrn Webbe nach seinem System unterrichteten Zöglinge und dreier andrer aus Dublin einzuladen, um ein unparteiisches Urtheil über die Beschaffenheit seines Plans zu fallen. Diese Prüfung fand statt den 17. Nov. 1817, und er fand dabei eine sehr heftige Opposition. Dessen ungeachtet hatte sein System einen erfolgreichen Fortgang. Seine Akademie wurde von dem ersten Adel besucht und sein System hatten gegen 80 Musiklehrer in verschiedenen Theilen des vereinigten Königreichs angenommen. Zu diesen gehörte Kalkbrenner, zu der Zeit Mitglied und Direktor der philarmonischen Gesellschaft. Dieser angesehene Mann und Webbe vereinigten sich mit Logier zur Leitung seiner ausgedehnten Akademie und der Zuwachs von Zöglingen nöthigte sie, bald eine zweite zu eröffnen, denen einige andere schnell folgten. *)

*) Spohr gab im Jahr 1820 von Logiers Akademie einen günstigen Bericht aus London. Mus. Zeitung St. 32.

Digitized by Google

Im Jahre 1821 ertheilte die preuſsische Regierung einem musikkundigen Manne, der von Berlin nach London reiste, den Auftrag, sich von der Beschaffenheit des vielgerühmten Systems eine genauere Kenntniſs zu verschaffen, in der Absicht, wenn dessen Vorzüge sich bewährten, dasselbe in den preuſs. Staaten öffentlich einzuführen *)

Die Folge davon war, daſs Logier in demselben Jahre von der preuſs. Regierung durch den Minister des Kultus und des Schulwesens, Herrn von Altenstein eine Einladung erhielt, auf einige Zeit nach Berlin zu kommen, und dort in Person die Bekanntmachung seines Systems zu übernehmen. Logier war zu sehr erfreut über die Gelegenheit, sein System in einem Lande zu verbreiten, das mit Recht wegen seiner musikalischen Wissenschaft so berühmt ist, als daſs er hätte anstehn sollen, diesen Antrag anzunehmen, obgleich seine Annahme mit Schwierigkeiten verbunden war. Am 16. Aug. 1822 langte er in Berlin an und eröffnete noch in demselben Monat seine Akademie. Fünf Monate nachher veranstaltete er auf den Wunsch des Ministeriums eine Prüfung der Zöglinge, zu welcher verschiedene der vorzüglichsten Berliner Musiker öffentlich eingeladen wurden, um das befolgte System zu prüfen. Die Folge davon war, daſs Logier von dem Minister den Antrag erhielt, auf Verordnung des Königs zwanzig Lehrer zu unterrichten, durch welche diese Unterrichtsmethode in den preuſsischen Landen verbreitet werden sollte. Logier hat nun den Antrag angenommen, drei Jahre in Berlin zu bleiben, mit der Erlaubniſs, jährlich drei Monate seinen Geschäften in London widmen zu können.

So kann man Logiers System des musikalischen Unterrichts in Preuſsen öffentlich eingeführt ansehen; eben so ist es allmählig in viele andere Länder eingedrungen, indem bereits in Sachsen **), Spanien, Ost- und Westindien Akademien nach dem Plane desselben errichtet worden sind.

Fromme Wünsche.

In dem sechsten Hefte der, mit Sachkenntniſs und Unparteilichkeit redigirten musikalischen Zeitschrift „Cäcilia“ enthält ein Aufsatz von G. K. P. Sievers, mit der Ueberschrift: „Ein Wort, zur rechten (?) Zeit gesprochen“ sehr zu beherzigende Wahrheiten über das deutsche Singspiel.

*) Es war dies der, auch durch einige Arbeiten im Fache der musik. Litteratur bekannte Dr. Franz Stöpel. Dieser wohnte auch am 23. Juni 1822 einer von Logier mit seinen Schülern in Anwesenheit des Virtuosen Moscheles gehaltenen Prüfung bei und wollte selbst eine Akademie nach Logiers System errichten. Wien. mus. Zeitg 1822, No 29.

**) Seit Ostern 1823 besteht in Leipzig die von dem Musiklehrer Herrn Barghiël errichte Lehranstalt nach Logiers Methode, welche sich in mehre Klassen theilt und zahlreich besucht wird; später errichteten die Musiker Agthe und Kräge in Dresden ein solches Institut. Auch in Naumburg bestehet eine logiersche Akademie seit einiger Zeit.

Herr S. macht es allen deutschen Theater-Direktionen, besonders den Hoftheatern (Hört!) zur Pflicht, dem eingerissenen Ungeschmacke durch Wiederaufführung älterer werthvoller Werke Widerstand zu leisten.

Nur Hoftheater, welche auf Pracht-Aufführungen Verzicht leistend (!) den künstlerischen innern Werth der Aufführung als die Hauptsache bezwecken dürfen, könnten ein solches Wagestück unternehmen. Auch „singende Schauspieler“ müſsten gebildet werden, um in die Stelle der bisherigen Sing-Maschinen zu treten.

Auſser den Mozartschen Opern (von welchen auf unserer Bühne leider „Cosi fan tutte“ und „Figaro“ lange wieder ruhen) werden zur Wieder-Aufführung Martin's Cosa rara (auch wohl l'arbore di Diana) „das unterbrochene Opferfest“ und „Axur“ (beide auf der Berliner Königl. Bühne vorzüglich besetzt) ferner „das Winzerfest“ von Kunzen und „der Irrwisch“ von Kospoth empfohlen. Auch die Schweizerschen, Bendaschen und Hillerschen Operetten sollten der Vergessenheit entrissen werden. Interessant wäre es z. B. „Romeo und Julie,“ „die Jagd“, den „lustigen Schuster,“ neben dem „Freischütz“ und „Olimpia“ zu hören und so die Riesenschritte zu bewundern, welche die dramatische Musik seit 50 Jahren in Deutschland gemacht. Auch Salieris „Kästchen mit der Chiffer,“ Winters Zaire, Mahomet, Paers Kamilla, Agnese, Griselda, die älteren klassischen Singspiele von Mehul, z. B. die Schatzgräber, der Tollkopf, d'Allayrac's allerliebste Operetten, mehre Gretrysche Opern, z. B. die beiden Geizigen, Azor und Zemire, Weigl's beste Opern, z. B. der Korsar aus Liebe, Poissl's „Athalia“ — alle diese werthvollen Kompositionen, weshalb ruhen sie fast auf allen deutschen Theatern *)? Haben wir denn wirklich so viel Neues, das auch besser, oder nur eben so gut ist? —

Diese Frage zu beantworten, bleibe der Nachwelt überlassen. Zu bemerken sei nur erlaubt, daſs, so hoch auch das Verdienst der jetzt lebenden gefeierten Komponisten in Deutschland, Frankreich und Italien anzuerkennen ist, Einseitigkeit dennoch jeder Kunst schadet und früh oder spät zum Verfall des guten Geschmacks führt. Man gebe das Beste jeder Zeit der Mitwelt zum Besten, so wird das Saamenkorn reiche Früchte tragen und der Keim nicht unentwickelt im unfruchtbaren Boden verdorren. — Noch erinnern wir an Reichards, Naumanns und Righinis Werke. Weshalb sind alle rein vergessen? So auch Cimarosa, Sarti, Paesiello (ausser der Molinara und Theodor) und mehre ältere italische Tonsetzer, z. B. Anfossi und Simon Mayr. Selbst von Cherubini haben wir nur seine „deux Journées“ auf dem Repertoir.

Möchte doch in dieser Hinsicht bald mehr Mannigfaltigkeit in der Auswahl eintreten!

Pia desideria! von
Berlin, im März 1825. J. P. S.

*) Lasset die Todten ruhn! D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 23. März. Nro. 12. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Saiteninstrumente mit Bunden und den Werth und die Eigenthümlichkeiten dieser Einrichtung.

1) Auf denjenigen Saiteninstrumenten, welche so, wie unsere Violinen, Violoncelle u. a. m., mit einem Hals- und Griffbrette versehen sind, um auf demselben die verschiedenen Töne zu greifen, erfodert solches Greifen ausnehmende Genauigkeit, um den aufdrückenden Finger jedesmal genau auf die betreffende Stelle und gleichsam nicht ein Haarbreit weiter vor oder zurück, zu setzen. Man hat, vermuthlich schon in frühesten Zeiten, diese Genauigkeit sich dadurch zu erleichtern gesucht, daſs man an den betreffenden Stellen des Griffbrettes ein für allemal niedre Stege oder Wulste anbrachte, auf welche man die Saite nur niederdrücken durfte, indem man den Finger nah hinter dem Wulste aufsetzte. Zu solchen Stegen oder Wulsten bediente man sich gewöhnlicher Darmsaiten, welche man quer um den Hals herumband und deshalb Bunde oder Bände nannte! Später glaubte man besser zu thun, statt solcher Saitenbunde beinerne, oder auch metallne Leistchen in das Griffbrett selbst einzulassen.

Ursprünglich hatten vermuthlich alle Instrumente der bezeichneten Art solche Bunde, also auch Geigen und Baſsgeigen wie dies mehre älteste Abbildungen zeigen; z. B. die nachstehende

aus einem im XVI. Jahrhundert erschienenen Buche unter dem Titel musica instrumentalis, deutsch etc. von Mart. Agricola v. Jahr 1542. Die Violinen scheinen dieselben am frühesten, die Violone aber am spätesten abgelegt zu haben. Heut zu Tage findet man sie vornehmlich nur noch an Guitarren und zuweilen an einigen aus der Mode gekommenen Instrumenten, der Laute, Mandore, Mandoline, Viola di Gamba, und dem Baryton, so wie auch an der neuerlich von Staufer in Wien erfundenen Guitarre d'amour, von welcher der erste Band der Zeitschrift Cäcilia, Seite 168 eine Beschreibung enthält.

Was den Werth und Unwerth der Bunde betrifft, so ist die Erleichterung und Sicherheit, welche sie dem Spieler gewähren, an sich selbst wol nicht zu verkennen: allein eben so wenig ist zu läugnen, daſs auf der andern Seite bedeutende andere Uebelstände dadurch hereingeführt werden.

Unter diesen Letzteren soll hier nicht groſs in Anschlag gebracht werden, daſs durch die Bunde die enharmonischen Tonunterschiede, z. B. zwischen gis und as, dis und es, u. dgl. m. ein für allemal verloren gehen; denn an diesem Verluste haben diese Instrumente, gemeinschaftlich mit Orgel, Pianoforte und mehren andern, nicht eben schwer zu tragen.

Erheblicher ist aber schon der weitere Umstand, daſs bei solchen ein für allemal stehenden Bunden es unthunlich ist, einer entweder während des Spielens etwa in der Stimmung nachlassenden, oder durch die Luftwärme höher oder tiefer werdenden, oder auch wohl an sich selber nicht ganz reinen Saite, durch verhältniſsmäſsig höheres oder tieferes Greifen, nachzuhelfen. Jeder Violinspieler, und vielleicht auch jeder Violoncellist u. s. w. weiſs es, wie selten Saiten zu finden sind, welche, wie man es nennt, die Quinte halten, wie bald auf dieser, bald auf jener, bald etwas höher, bald etwas tiefer gegriffen werden muſs, um ihre Unreinheit zu kompensiren und rein zu spielen. — Dies Alles fällt bei feststehenden Bunden natürlicherweise als unmöglich hinweg, und schon darum kann also bei solchen ein vollkommen reines Spiel praktisch geradezu unthunlich genannt werden.

Sei es auch, daſs man, wenn die Bunde von Saiten, also nicht unbedingt feststehend, sondern je nach Bedürfniſs leichter zu verrücken sind,

Digitized by Google

durch solches Vor- oder Zurückschieben des einen oder andern Bundes, die Unreinheit einer Saite schon einigermaſsen zu kompensiren vermöge. Das Schlimme dabei ist und bleibt allemal, daſs solches Verrücken nicht auf die Eine Saite allein, welcher nachgeholfen werden soll, sondern zugleich auch mit auf die andern wirkt, welche durch solche Rückung dann gewöhnlich eben so viel von ihrer sonstigen Reinheit verlieren, als die Falsche von ihrer Falschheit verloren hat.

Auſser den bis hierher erwähnten Uebelständen tritt aber bei jedem mit solchen Bunden versehenen Instrumente auch noch das weitere Uebel ein, daſs auch selbst bei der reinsten Besaitung und bei der gleichmäſsig abgemessenen Lage der Bunde, dennoch Unreinheiten der Stimmung fast unvermeidlich hervortreten. Man überzeugt sich hiervon am leichtesten, wenn man auf einer Guitarre die tiefste und die höchste Saite, E und eingestrichen e völlig rein stimmt, und dann auf diesen Saiten G und eingestrichen g greift, wo dann fast immer jenes im Verhältniſse gegen dieses zu hoch erklingen wird. — Die Ursache dieser Erscheinung ist meines Wissens noch nicht b e f r i e d i g e n d erklärt, obgleich nicht schwer aufzufinden. Es sind nämlich der Ursachen zwei.

Fürs erste wird natürlich jede Saite, indem man sie, durch Niederdrücken auf den Bund, aus ihrer graden Linie herausbiegt, eben dadurch stärker angespannt, und zwar ist diese Vermehrung der Spannung um so gröſser, je weiter die Saite aus ihrer Richtung herausgebogen wird: wenn von zwei einander ganz gleichen Saiten die eine höher vom Griffblatt entfernt, die andere aber nahe daran läge, und beide auf einerlei Bund niedergedrückt würden, so würde jene, welche, um bis aufs Griffbrett hernieder zu gelangen, weiter niedergebogen werden müſste, als diese, natürlich einen höheren Ton geben. — Da nun aber auf den Saiteninstrumenten, und insbesondere auch auf der Guitarre, die tieferen Saiten höher vom Griffbrette entfernt gelegt werden als die hohen, das E also, um bis aufs Griffbrett herniedergedrückt zu werden, weiter aus seiner graden Linie herausgebogen werden muſs, als das näher am Griffbrette liegende, eingestrichene e, so ist schon darum natürlich, daſs, beim Niederdrücken der Saiten E und eingestrichenen e auf Einen Bund, die Spannung der E-Saite beträchtlicher vermehrt wird, als die der eingestrichen e-Saite, und also schon deshalb das G verhältniſsmäſsig gegen das eingestrichene g zu hoch erscheint.

Die vorstehend erwähnte Ursache ist aber bei weitem noch nicht die stärkste; noch viel erheblicher ist, daſs, auch wenn man die E-Saite eben so nah ans Griffbrett legen wollte, als die eingestrichene e-Saite — oder diese eben so entfernt wie jene — dennoch beim Greifen der Töne G und eingestrichen g jenes gegen dieses zu hoch erscheinen würde. Die Sache ist folgende. Es ist auf den ersten Anblick leicht bemerkbar, daſs auf jedem Saiteninstrumente die höheren Saiten viel stärker gespannt sind, als die tieferen. Nun zeigt aber die Erfahrung, daſs auf eine nur mäſsig gespannte Saite eine gleichwohl geringe Vermehrung der Spannung weit stärker wirkt, als eine schon ziemlich bedeutende Vermehrung der Spannung einer bereits stark gespannten Saite. Wenn man z. B. auf der Violine eine zweigestrichene e-Saite oder auf der Guitarre eine eingestrichene e-Saite aufzieht, so wird bei den ersten Umdrehungen des Wirbels, wo die Spannung noch sehr gering ist, jede halbe oder viertel Umdrehung des Wirbels den Ton wohl um eine Terz, Quarte oder Quinte ja noch um mehr, erhöhen: am Ende aber, wenn die Saite schon längst ihre gehörige Spannung hat, wird eine Viertel- oder halbe Umdrehung kaum noch einen halben Ton Unterschied bewirken. Daher kommt es denn nun auch, daſs z. B. eine Viertel-Umdrehung des Wirbels der E-Saite auf der Guitarre, oder des G-Wirbels der Violine eine ohne Vergleich gröſsere Veränderung der Tonhöhe bewirkt, als eine gleich groſse Umdrehung des eingestrichenen e-Wirbels der Guitarre, oder des zweigestrichenen e der Violine, weil jene tieferen Saiten weit schlaffer gespannt sind, als diese hohen.

So haben wir also den Satz gewonnen, daſs g l e i c h e r Z u w a c h s a n S p a n n u n g a u f d i e s c h l a f f e r e n t i e f e n S a i t e n d e r S a i t e n i n -

Digitized by Google

strumente stärker wirkt, als auf die hohen: und nun wird man es auch natürlich finden, daſs, wenn man durch Niederdrücken der ziemlich schlaff gespannten Saiten E und eingestrichen e auf das Griffbrett, die Spannung beider auch ganz gleichmäſsig vermehrt, solcher gleiche Zuwachs von Spannung doch die tiefe Saite verhältniſsmäſsig merklicher erhöhen wird, als die hohe, und demnach das tiefe G im Verhältniſs gegen das hohe eingestrichene g höher werden muſs, wie sich dieses denn auch bei allen Guitarren findet, so fern solch Miſsverhältniſs nicht eben durch eine andere zufällige Irregülarität etwas kompensirt wird — was zuweilen wol der Fall ist.

Um dieses Uebel zu kompensiren, sind bis jetzo zwei verschiedene Wege vorgeschlagen worden. Der natürlichste, aber freilich mühsamste, wäre, den Bunden eine etwas schiefe Richtung zu geben, so daſs sie auf der Seite der tiefen Saiten um so viel weiter zurückständen, als erfoderlich ist, die durch das Niederdrücken entstehende gröſsere Erhöhung wieder aufzuheben: jeder Spieler würde sich daran wohl leicht und bald gewöhnen, zumal die Schiefe nicht sehr bedeutend zu sein brauchte. Auch hat schon im Jahr 1809 ein Herr Arzberger in der Leipziger allgem. mus. Zeitung vorgeschlagen, den zwischen den Wirbeln und dem Griffbrett liegenden Sattel in entgegengesetzter Richtung schief, nämlich in der Gegend der tiefen Saiten weiter vor zu legen, so daſs demzufolge die folgenden Bunde nicht mehr so merklich rückwärts gerichtet zu werden brauchten.

Da indessen all diese Vorrichtungen noch immer ziemlich mühsam sind, und eine gute Ausführung derselben von unsern empirischen Instrumentenmachern kaum zu hoffen, so schlage ich vor, sich lieber damit zu begnügen, bei gewöhnlicher Einrichtung des Griffbrettes und der Bunde, nur den Hauptsteg in der Art schief zu legen, daſs die tiefen Saiten etwas länger werden, als die hohen. Bei solcher Einrichtung wird das Niederdrücken der längeren E- und der kürzeren eingestrichenen e-Saite auf einerlei Bund jene um eine geringere Quote verkürzen, als diese, jene also verhältniſsmäſsig weniger erhöhen, als diese, und dadurch die vorerwähnte entgegengesetzte Ungleichheit einigermaſsen kompensiren: freilich nicht mathematisch genau, aber — wenigstens für die ersten und für die bloſse Gesangbegleitung (die eigentlichste und reellste Bestimmung der Guitarre) wesentlichsten Bunde — immer ziemlich genügend, da das Instrument ja selbst bei seiner bisherigen Beschaffenheit, und ungeachtet der besagten, immerhin nicht grade unleidlichen Unreinheit, doch schon so manchen schönen Genuſs gewährt, so daſs ich meinen Vorschlag auch nicht übel dahin abändern könnte, nur immerhin zu lassen wie es ist.

Gottfried Weber.

II. Recensionen.

Ludlamshöle, Oper in 4 Aufzügen von Oehlenschläger, in Musik gesetzt von C. E. F. Weiſse. Kopenhagen bei C. Lose.

Herr Redakteur! Mit Recht dürfen Sie Ihren Mitarbeiter einen faulen Knecht im Weinberge des Herrn Schlesinger (oder in Ihrem eigenen, wenn das ästhetische Interesse höher angeschlagen wird als das pekuniäre*) schelten, daſs er seit drei Monaten die ihm zur Beurtheilung zugesendete Oper noch nicht beurtheilt hat. Ich weiſs (denn auch ich war in Arkadien, d. h. ich bin Redakteur einer Zeitschrift gewesen) daſs gemeiniglich bei verspäteten Beurtheilungen dem armen Redakteur alle Schuld nicht nur ungerecht aufgebürdet wird, sondern auch mit Recht; deshalb fühle ich mich als ein edles Gemüth um so mehr gedrungen, hiermit zur Rechtfertigung bei dem Verleger der Ludlamshöle zu erklären, daſs nicht Sie der Schuldige sind, sondern ich. Doch hoffe ich von Ihrer Groſsmuth, daſs sie in der nächsten Zeitung durch irgend eine geschickte Wendung, die ich ganz ihrem Genie überlasse, die Schuld wiederum auf sich nehmen, und mich gänzlich absolviren werden. Darauf werde ich nicht ermangeln,

*) Ach! Wenn dieses immer der Fall wäre!
Der Rekrut aus: Ein Stündchen vor dem Potsdammer Thore.

mich von neuem mit den abscheulichsten Farben abzumalen und in Ihrer Zeitung unter der Ueberschrift: „Warnung an Mitarbeiter“ abdrucken zu laſsen. Sie entgegnen noch groſsmüthiger und so setzen wir den edelherzigen Streit unter den Augen des Publikums noch eine geraume Zeit fort und werfen das Verbrechen gleich einem Federball gewandt hin und her, bis die Zuschauer müde sind, und wir hernach still davon schleichen, ohne daſs es jemand gemerkt hat, wer der Schuldige gewesen. Freilich wer die Akten zu lesen bekäme, würde schon aus den verschiedenen Billet-Anfängen einige nicht ganz unwahrscheinliche Schlüsse ziehen können. Ich habe nämlich beinah ein Dutzend Billets von Ihnen, die chronologisch geordnet etwa so anfangen:

No. 1. Geehrtester Herr und Freund, anbei übersende ich Ihnen eine Oper von Oehlenschläger und C. E. F. Weise, und bitte um gefälligst baldige, wie immer gehaltvolle Beurtheilung, u. s. w.

No. 2. Geehrter Herr! Ich erneuere meine Bitte von voriger Woche u. s. w.

No. 3. Ew. Wohlgeboren ersuche ich dringend u. s. w.

No. 4. Mein Herr! Ich kann nicht begreifen, wie es möglich ist, daſs ein Mann von Wort u. s. w.

No. 5. Wetter Element Herr! Glauben Sie, daſs ich eine eigene Papiermühle in Gang erhalte, um Postpapier zu vergeblichen Billets an Sie zu verfertigen? Seit u. s. w.

No. 6. Mir reiſst die Geduld! Wenn Sie Ihre seichten Beiträge so liederlich einsenden wollen, so können Sie sie ganz behalten. Die Oper von u. s. w.

Dies fruchtete noch wenig. Aber:

No. 7. Ihr Honorar kann nicht eher erfolgen, bis u. s. w., traf mich wie ein Donnerschlag.

Sogleich setzte ich mich nieder, schrieb Ihnen diesen reuigen Brief, der die Anschläge zur öffentlichen Scheinunterhandlung enthält, um unser Verhältniſs wieder herstellen, und Herrn Oehlenschläger, Herrn Weise und Herrn Lose in Kopenhagen zufrieden stellen soll, und füge von nun an die wirkliche Beurtheilung der Oper bei.

Ihr ergebenster
L. Trödelhans.
Recensions-Fabrikant allhier.

Zuerst muſs sich der Beurtheiler darüber beschweren, daſs er nur mit gröſster Mühe und alsdann doch nicht genau über den scenischen Gang der ganzen Oper hat ins Klare kommen können. Denn obwohl er das Schauspiel des berühmten Dichters gewissenhaft gelesen, und alsdann aus dem, dem Auszuge untergelegten Text ersehen hat, daſs der Plan des Ganzen für die Oper ziemlich derselbe geblieben ist, wie für das Schauspiel (beiläufig für eines oder das andere fast ein untrüglich böses Omen) so ist ihm doch no viel zu errathen und zu ergänzen übrig geblieben, was er vielleicht nur halb errathen und nicht richtig ergänzt hat. Deshalb verwahrt sich der Ref. hiermit gegen die Meinung des Publikums, als könne diese seine Recension für ein vollständig begründetes Urtheil über das ganze Werk gelten, und so sehr er es sonst haſst, sich am Einzelnen zu halten, ohne einen Ueberblick des Ganzen zu geben und selbst zu haben, so muſs er es doch diesmal thun, oder er müſste ganz schweigen. Wir fragen jeden gewissenhaften Beurtheiler, und jeden billigen vorzüglich, ob er entscheidendes Urtheil über eine Oper haben kann, die er nicht hat vorstellen sehn. Schon für die Musik ist ein Klavierauszug wenig mehr, als ein Erinnerungsblatt an das, was uns durch die lebendige Darstellung verwirklicht worden ist; so wie etwa der Kupferstich eines Gemäldes oder einer Landschaft nur dem ganz verständlich wird, der das Original kennt. Vollends aber ist es fast unmöglich, sich aus dem mühsam gelesenen Text unter den Noten die scenische Wirkung herzustellen, besonders wenn sogar wie hier die Angabe der Dekorationsveränderungen fehlt. Daſs wir gegründete Zweifel gegen den wirksamen Gebrauch des Wunderbaren in dieser Oper hegen, daſs wir, wie oben angedeutet, auch mit dem Plane des Ganzen nicht vollständig zufrieden sein können, wagen wir indeſs demungeachtet auszusprechen, und haben nur den Wunsch, daſs uns eine Darstellung eines Andern und Bessern belehren möchte. Gegen die Wirksamkeit des Wunderbaren erinnern wir nur den genialen Dichter, daſs ein oftmaliges Wiederkehren, ohne daſs gerade entscheidende Momente vorhanden wären, uns gegen den Eindruck sehr abstumpft. Der Geist in Hamlet kommt, nachdem er geredet, nur einmal wieder, und da er-

Digitized by Google

ſcheint er wahrlich zur rechten Zeit. Banquos Geiſt ſteigt überhaupt nur einmal empor. Cäsars düſter verkündende Geſtalt ſehen wir nur einmal; von der zweiten Erſcheinung wird nur Erwähnung gethan, aber dieſe Erwähnung iſt von der berechneſten Wirkung. Dagegen erſcheint im Freiſchützen Samiel alle Augenblicke. So hier Frau Ludlam, die ſich nicht einmal gleich als ein bedrohendes Geſpenſt charakteriſirt. Wir möchten Herrn Oehlenſchläger rathen, ſich künftig in ſolchen Dingen lieber das Vorbild des ihm ſtammverwandten Rieſen als das der heutigen Operndichter zu wählen. Indeſs mit dem Vorbild, fällt mir ein, thu' ich dem ſo achtungswerthen Dichter Oehlenſchläger wohl Unrecht, da die Ludlamshöle meines Wiſſens älter iſt, als der Freiſchütz. Daſs dieſe mangelhafte Anwendung des Wunders, das zur tiefſten Erſchütterung der Gemüther dienen ſollte, auf dieMuſik einen lähmendenEinfluſs habe,laſst ſich leicht vorausſehen, beſonders da es ſich noch ſo ungünſtig fügt, daſs die Frau Ludlam immer länger auf der Bühne bleiben und ſogar eine förmliche Konverſation machen muſs. Man ſehe am Schluſs des erſten Blatts: Klavierauszug Pag. 54. — Dieſe Stelle wird vorzüglich lahm, wenn man bedenkt, daſs die weiſse Frau ſchon einmal in dieſem Akt erſchienen iſt. Die melodramatiſche Behandlung iſt übrigens nie günſtig für einen groſsen Effekt; es iſt unbegreiflich, warum einige Komponiſten neuerer Zeit durchaus die Muſik um eine Stufe zurücktreten laſſen wollen, wenn ſie grade in ihrer höchſten Gewalt entſcheidend herrſchen ſollte. Dieſe Zeitung hat ſchon über das Melodrama geſprochen, und der Ref. hofft dem bereits von einem Andern geſagten noch ein mehres kräftig hinzuzufügen. Hier will er nur ganz derb praktiſch fragen, von welcher Wirkung wol der Orakelſpruch in der Alceſte ſein möchte, wenn Gluck dort melodramatiſirt hätte, und was man zu einem ſprechenden Kommendatore ſagen würde. Doch die eingeſtreute muſikaliſche Bemerkung iſt eine Abſchweifung, da ich es zuvörderſt nur mit dem Dichter zu thun habe.

Ueber den Totalplan der Oper kann ich aus obigen Gedanken nichts Entſcheidendes, ſondern nur fragliche Bemerkungen ausſprechen. Und ſo frage ich denn Herrn Oehlenſchläger, ob es nicht zweckmäſsiger geweſen wäre, ſich auf klarere Einfachheit des Stoffes beſchränkend, die gegebenen Verhältniſſe genauer, vor unſern Augen ſich mehr entwickelnd auszuführen, als ſich in viele Intereſſen zu zerſplittern, die nicht einmal (wenigſtens im Stücke, daher zweifle ich wohl mit Recht noch mehr bei der Oper) auf künſtleriſche Weiſe zu einem Hauptpunkt hindrängen. So ſehr karakteriſtiſch und wirkungsreich die Epiſode mit dem Würfelſpieler Georg iſt, ſo zerreiſst ſie doch das Stück in zwei Theile und führt uns mit einem Male zu einem Intereſſe als mit dem Hauptintereſſe gar nichts gemein hat, als daſs es für Williams Aeltern erregt wird. Ueberhaupt hat dieſe Epiſode wol mehr eine novelliſtiſche, als eine dramatiſche Wirkung. — Die Willkühr des waltenden Schickſals will ich nicht rügen, das iſt ſchon zu häufig geſchehen. Ich verlaſſe alſo das Gedicht und gehe zur Kompoſition über.

(Schluſs folgt.)

Muſik zu dem Trauerſpiele Makbeth, komponirt von C. E. Weyſe. Klavierauszug Kopenhagen bei C. C. Loſe. (Pr. nicht angegeben.)

In einer Zeit, wo das Bedürfniſs zu Opern noch nicht durch eine hinreichende Anzahl neuer Operdichtungen und Kompoſitionen befriedigt iſt, werden mannigfache Verbindungen des poetiſchen Drama mit der Muſik verſucht und nehmen die Prüfung ihrer neuen, oder neu hervorgezogenen Form in Anſpruch. Wir können dies auf die Gegenwart anwenden, deren Anſprüche auf neue, poetiſch und muſikaliſch genügende Opern noch nicht hinreichend befriedigt werden und in der ſich deſshalb die Verſuche in allerlei Formen vervielfältigen. Eine Gattung auf dieſem Wege veranlaſster Kompoſitionen iſt das Melodrama, über welches in No. 5. dieſer Zeitung zunächſt in Bezug auf Webers Prezioſa gehandelt worden iſt; eine zweite Gattung ſehen wir in den Schauſpielen (Trauerſpielen) mit Geſang, deren in der neuern Zeit mehre hervorgetreten ſind und zu deren neueſtem, die Douglas, unſer ſo thätiger und verdienter Muſikdirektor Schneider eine anziehende Muſik geſchrieben hat.

Wenn ein Dichter dieſe letztere Form erwählt, ſo kann dies nur aus dem Bewuſstſein geſchehen, daſs ſein Drama der muſikaliſchen Unterſtützung bedarf. Dies kann im Stoffe, in der Grundidee liegen und innerlich nothwendig ſein — es kann dem Dichter durch die Ahnung anempfohlen werden, daſs, ohne jene innere Nothwendigkeit, ſein Werk einer äuſserlichen Ausſchmückung benöthigt iſt, um den Zuſchauern intereſſant und geltend zu werden. Im letztern Falle täuſcht ſich der Dichter zuverläſſig. Denn die fremde

Digitized by Google

Zuthat wird sich dem Gefühl und der Beurtheilung der Zuschauer sicher als ein Fremdes darbieten und der Hauptsache störend und verdunkelnd in den Weg treten. Im erstern Falle kann Gutes, ja in manchen Fällen durch die musikalische Zuthat Ausserordentliches gewirkt werden, wenn nämlich das poetische Drama in den Gränzen der Poesie vollendet ist und mit Hülfe der Tonkunst über diese Gränzen hinausschreitend etwas sonst Unerreichbares in sich faſst.

Hier bieten sich unserm Auge nun vor allem diejenigen Dramen dar, in denen dem Zuschauer menschliches und über- oder untermenschliches — Geister-Leben neben einander vorgestellt werden soll. Es bedarf um so mehr für Geister und ihnen verwandte Wesen einer unterscheidenden Sprache, weil es so selten gelingt, ihre Erscheinung neben der der mithandelnden Menschen fremdartig und zwar als eine ausserirdische, aussermenschliche zu karakterisiren. Da nun überdem niemals unsre Reflexion, sondern das Gemüth die Ahnung und den Glauben an geisterhafte Wesen bewahren kann; so zeigt sich innerlich gerechtfertigt und äusserlich gedrungen die Musik als Sprache und geistige Umhüllung für jene Wesen, wenn sie im Drama eingeführt werden. In dieser Sphäre darf der Dichter von dem Zutritt der Musik (versteht sich gelungener) den höchsten Erfolg erwarten.

Treten wir von dieser wichtigsten Anwendung der Musik im poetischen Drama zurück, so möchten wir sie schwerlich anders, als in dienender, weit untergeordneter Rolle antreffen. Ihr ist dann nicht nach den Bedingnngen des Drama der unmittelbare Ausdruck der wesentlichen Gemüthsbewegung anvertraut, sondern sie zeigt sich als äussere Erscheinung im Leben der handelnden Personen — als Lied*) als Chor und Rundgesang**) und dergleichen. Der Komponist kann bei der Lösung dieser Aufgaben Vortreffliches leisten, selten oder nie wird aber die Musik in dieser Stellung wesentlich in das Ganze eingreifen und etwas anders, als ein schöner Schmuck einzelner Momente werden können.

Diese Andeutungen mochten wir der Beurtheilung des vorliegenden Werkes darum vorausgehen lassen, weil sie an ihm geprüft und das Beginnen des Komponisten wiederum nach jenen ermessen werden können. Die Riesenschöpfung Makbeth, zwei Welten, die Menschen- und Geisterwelt umfassend, bietet Gelegenheit, die Musik als Sprache der Geister und der räthselhaften Hexen anzuwenden. Zugleich hat Shakespeare nicht den Anlaſs verschmäht, die Musik in ihrer äusserlichen Erscheinung — Marsch des Heeres, Morgenlied des Burgwärters — einzuführen. Prüfen wir daher vor allem, welche Gelegenheiten hat unser Komponist benutzt, wo hat er die Musik und zwar in vollkommner, oder unvollkommner Ausbildung angewendet?

Er bringt uns in dem vorliegenden Klavierauszuge ausser der Ouvertüre die Gesänge der Hexen, die Zurüstung des Zaubers am Kessel, die Erscheinungen, welche Makbeth weissagen — Tafelmusik zu dem Gelage des Usurpators, bei dem Banko's Geist erscheint, das Lied des Pförtners und den Marsch des englischen Heeres, letztere beide musikalisch vollkommen ausgeführt, namentlich das erstere mit einer fleiſsig ausgearbeiteten, vierstimmigen Instrumentalbegleitung.

Diese Disposition können wir nicht unangefochten lassen. Welche wichtige Rolle die Musik bei den Hexen- und Zauber-Scenen übernimmt, haben wir vorauserwähnt. Sie gilt uns nach dieser, unstreitig der wichtigsten Anwendung, als Sprache der aussermenschlichen Wesen. Allein wird nicht diese Auffassung gestört, sobald wir sie zugleich in einer andern und zwar gewöhnlichen Bedeutung erblicken? Dadurch dürfte der Komponist seine und des Dichters wirksamste Momente entkräftet haben.

Bei der Tafelmusik wird dies unbedingt angewendet werden können; denn sie ist innerlich und äusserlich nicht nöthig. Die Erscheinung Banko's soll stumm und schattengleich vorüberschwinden, mehr dem innern Auge Makbeths, als dem der Zuschauer wichtig werden. Zudem — sie tritt fremdartig in das Bankett, es kann also nicht die Musik des Banketts sie aufnehmen, sondern eben, wenn sie musikalisch eingeführt werden sollte, müſste das Bankett ohne Musik bleiben, damit diese nachher mit der fremden Erscheinung fremd einträte. — Das Pförtnerlied und einigermaſsen auch der Marsch des englischen Heeres heischen musikalische Gestaltung und Begleitung, wie sie sie ja in der Wirklichkeit haben. Allein es hätte eben um jener höhern Anwendung der Musik willen, nicht über das, was die Wirklichkeit gebietet, hinausgegangen werden sollen. Trompeten beim Soldatenzuge und ein ganz einfaches,

*) In Wallenstein das Lied: der Eichwald brauset — in Egmont Klärchens Lieder — Preziosa's Lied: einsam bin ich u. s. w.

**) In Wallensteins Lager und den Räubern die allbekannten Gesänge — in den Douglas unter andern der interessante Nonnenchor u. s. w.

Digitized by Google

unbegleitetes Lied im Volkstone hätten jenen Momenten das Drama genügt und nicht ein anderwärts so dringend nöthiges, so höchst wirksames Mittel — ausgeführte Musik — gemein gemacht und entkräftet. Das Orchester wirkt Grofses; aber dazu mufs man auch verstehen (und sich überwinden) es am gehörigen Orte schweigen zu lassen.

(Schlufs folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin den 14. März 1825.

Unter den ehrenwerthen Konzertgebern, die ihrem Publikum etwas Besseres und Edleres darbieten, als Virtuosentand und armselige Modeflitter, nennen wir mit vieler Freude die Herrn Kammermusiker **Bliesener**, welche das erste ihrer Abonnementskonzerte heute mit der zuvor noch nie in Berlin aufgeführten Pastoral-Symphonie von Beethoven würdig eröffnet haben. Mancher eben in Mode stehende Virtuos wird vielleicht mit selbstgefälligem Stolze auf dieses Konzert hinsehen, das freilich nicht in dem vergoldeten Pantheon, sondern in Jagors akustisch gebautem, einfachem Saale gegeben und durch keinen weltberühmten Tausendkünstler der neugierigen Modewelt empfohlen war. Ja, es ist ausser Zweifel, dafs die Bliesenerschen Konzerte bei der eleganten Welt nicht zur Mode des Tages gerechnet werden und Ref. hat weit weniger pariser Hüte und italienische Federn gesehen, auch — selbst bei den leisesten Soli — weit weniger französisch medisiren und italienisch stottern gehört, als im goldenen grofsen Konzertsaale. Aber die Herren Bliesener mögen unbekümmert sein. Schon jetzt hatten sie einen vollen Saal aufmerksamer Zuhörer. Fahren sie fort, jedes ihrer Konzerte mit Meisterwerken zu zieren und immer eifriger für genauen und belebten Vortrag zu sorgen, so wird ihr Saal bald der Sammelplatz der wahren Musikfreunde und derer, die Sinn haben, es zu werden — so wird ihr Unternehmen Jahr für Jahr gesicherter und einträglicher und ihnen der Ruhm edler, ächter Künstlerbestrebung werden.

Was nun die Pastoralsymphonie anbetrifft, die ist ein so tiefempfundenes und bei aller Einfalt der Anlage so inhaltreiches Werk, dafs wir recht dringend wünschen, sie baldigst noch einmal aufgeführt zu hören. Es ist ja ohnehin jetzt an der Zeit, die Freuden und Reize der neubelebten Natur zu empfinden und zu preisen, und wie herrlich hat der grofse Beethoven aus eignem Geiste und selbstbewufstem Willen seinen Frühling erschaffen! Wie hat er sich in die Allheit versenkt, von ihrem magnetischen Hauche durchströmt, wie quillt in diesen Akkorden das neugeborne Leben, wie ziehen sich Ahnungsklänge überall durch wie brütet fruchtbare Wärme, wie unschuldig und innig erfreut und wie freudig gerührt ist alles! Noch nie, noch von keinem Komponisten ist der Frühling und das Naturleben so innig und rein und tief empfunden worden. Das kann nicht auf einmaliges Hören aufgenommen werden, am wenigsten von einem im Symphonienfache so durch die Lässigkeit der meisten Konzertgeber vernachlässigtem Publikum. Darum laden wir alle Unternehmer bevorstehender Konzerte ein, diese Symphonie nochmals aufzuführen und sich so ein grosfes Verdienst um das Publikum zu erwerben. —

Nächst unserm Oboisten, Herrn Kammermusikus Braun und seiner Gattin, der Sängerin — über deren Talente und Leistungen schon früher in diesen Blättern verdientes Lob ausgesprochen worden ist — erfreuten wir uns an dem Violinspiele des Herrn Hubert Ries, eines Schülers von Spohr, der sich den weichen vollen Ton seines grofsen Lehrers anzueignen, glücklich gestrebt, u. in Doppelgängen u. Sprüngen bedeutende Schwierigkeiten überwunden hat. Möge er aber auf einen lebhafter nüancirten Vortrag bedacht sein, und sich in ihm mehr und mehr die edle Glut entzünden, die uns aus dem Spiele seines Lehrers unvergefslich bleibt

A — Z.

Paris, den 30. November 1824.

Fast würde ich den Entschlufs aufgeben, mein Freund, Sie von dem „Concert à la Cour," welches bereits an 30mal auf dem Theater der Opera comique aufgeführt wurde, zu unterhalten, wenn hier nicht von einem Werke, würdig des Talentes eines Auber, die Rede wäre; denn in diesem Falle würde ein bereits 30mal gegebenes, neues Stück, für Sie kein solches mehr sein, und ich müfste fürchten, dafs die Partitur bereits übersetzt, vielleicht das Stück bei Ihnen schon gegeben wäre, ehe mein Brief in Ihre Hände gelangte. Da es aber wahrscheinlich ist, dafs keine deusche Theaterverwaltung sich des Fehlers schuldig machen wird, diese Operette aufzuführen (und sollte mit Ihrem Wissen irgend eine diesen Mifsgriff begehn wollen, so versäumen Sie ja nicht, wo möglich sie davon zurück zu halten) mithin Ihnen dieselbe gänzlich fremd bliebe, falls nicht der Zufall die Partitur in Ihre Hände spielte, so halte ich es für Pflicht, mit Ihnen darüber zu sprechen, damit keine Lücke in den Notizen entstehe, die Sie über die wichtigsten Pariser Leistungen begehren. Es ist Ihnen bekannt, dafs Auber hier an der Tagesordnung d. h. in der Mode ist, und dafs man ihn als die stärkste Stütze der Opera comique betrachtet, auch hat man so unrecht nicht, denn Berston wird alt und radotirt Mehul ist bereits seit langer Zeit todt, und Cherubini, Boieldieu und Katel scheinen alles Arbeiten abgeschworen zu haben. Was Kreuzer betrifft, so wäre der vielleicht noch zu produziren im Stande, aber er ist mit den Dichtern, die die Texte zu seinen Werken liefern, nicht glücklich; einige derselben waren so offenbar schlecht, um schon durch ihre Verfelltheit allein das Ganze durchfallen zu lassen, die anderen waren nicht gut genug eingetheilt, um ihm die Möglichkeit zu gewähren, seine Fähigkeiten bemerkbar zu machen; so dafs er vielleicht bereits vom Publikum und den Literatoren rein vergessen ist

Kehren wir zum Concert a la Cour zurück, das ohne die Musik, ein recht artiges Lustspiel sein wür-

Digitized by Google

de. Ein junger reisender Maler kömmt an den Hof von Stuttgard. Er findet hier eine alte Bekannte wieder in einer gewissen Karoline, Frau des Herrn Astuccio welcher Oberintendant der Hof-Musik ist. Die Signora Astuccio, welche sich mit Entzücken jenes Verhältnisses erinnert, dessen wahre Beschaffenheit durch die Feinheit und den richtigen Takt der Liebenden stets dem Auge der Welt zweifelhaft geblieben, nöthigt jetzt ihren Gemahl, einen Stock-Italiener, sich für den jungen Viktor zu verwenden. Dieser nun, der jetzt den Weg des Glückes vor seinen trunkenen Augen sich eröffnen sieht, wünscht nichts sehnlicher, als sich mit seiner theuern Adele zu vereinigen, einer jungen Sängerin die seine Gefühle theilt, durch die Gewalt des Schicksals aber, trotz beider gegenseitiger heissen Wünschen, noch von ihm getrennt ist, denn sie sind beide arm, das gewöhnliche Loos der Künstler, besonders der beginnenden, und jedes war für sein Theil darauf verwiesen worden, auf eigene Hand sein Glück zu suchen.

Während der Zeit ist Adele ebenfalls nach Stuttgard gekommen, und wünscht in der italienischen Oper aufzutreten. Sie muſs sich an Astuccio wenden, um sich die Erlaubniſs zum Debutiren auszuwirken. Dieser, dessen Frau Prima donna auf dem grosen Theater ist, und die durch seinen Einfluſs jede neue Sängerin zu verdrängen sucht, heuchelt die wärmste Theilnahme für Adele, und versammelt auf der Stelle die Commiteé, um die junge Sängerin zu prüfen, und über ihr Talent zu entscheiden. Drei Mitglieder dieser Commiteé sind auf dem Lande, und die noch übrigen 2 sind Sig. Astuccio und die Prima donna seine Frau, die im heiligen Diensteifer sogleich auf ihre Posten eilen, und vor denen die arme Adele sich nun hören läſst. Das Examen, welches eine vollkommene Nachahmung der Art und Weise gewisser Italiener ist, fing damit an, daſs Herr Astuccio der jungen Sängerin fast übertriebene Lobeserhebungen machte, und endigte mit dem freundschaftlichen Rath, daſs sie noch zwei bis drei Jahre thätig zu arbeiten fortfahren möge, ehe sie es wagen könnte, öffentlich aufzutreten. Die Comiteé der beiden Eheleute ertheilt ihr den Rath, u. sie ist auſser sich vor Schmerz. Zufällig begegnet ihr der Groſsherzog, der sie nicht kennt, in einem der Säle, sieht sie in ihrer groſsen Betrübniſs, und läſst sich den Grund davon erzählen. Er verspricht ihr seine Protektion, und schickt auf der Stelle den Befehl an Astuccio, sie noch diesen Abend auftreten zu lassen.

Dieser errichtet in der Eil ein Bataillon Cabaleurs, die Adele gleich bei ihrem Auftreten mit Pfeifen empfangen müssen; glücklicherweise ist sie noch zur rechten Zeit durch Viktor unterrichtet, und klagt dem Herzoge, den sie nochmals zufällig trifft, wie seine Protektion an der Kabale des Astuccio scheitern werde. Hierauf befiehlt der Prinz, daſs sie in einem Konzert singe, welches er auf der Stelle bei Hofe arrangiren läſst; die junge Künstlerin ist entzückt, alle Zuhörer nehmen Platz, sie fängt zu singen an, und zwar mit vielem Glück; aber Astucio, der das Orschester dirigirt, eilt auf eine so ungestüme Weise, daſs die arme Kleine endlich fehlt, und obgleich sie stets wieder in Takt kömmt, doch nur auf eine lächerliche Art ihre Pièce endigt. Da zertheilt der entrüstete Viktor die Menge, bittet den Hof um Erlaubniſs, Adele einige Augenblicke auf dem Piano begleiten zu dürfen, und läſst sie, so unterstützt, eine brillante Arie singen, die sie über alle Chikanen siegen, und ihren Triumph als gewiſs erscheinen läſst. Kaum hat sie geendet, so erscheint Caroline, sich lautweinend bei ihrem Gatten zu beklagen. Die Molinara war durch die Anschlagzettel angekündigt worden; da Adele bei Hofe singen muſste, war sie, in ihrer Funktion als Prima donna genöthigt worden, die Partie zu übernehmen; sie tritt auf, — und wird mit einem tumultarischen Pfeifen und Pochen empfangen, seine pünktliche Erfüllung der Befehle des Herrn Astucio, der durch seine plötzliche Beschäftigung bei Hofe nicht Zeit gewonnen hatte, seinen Schandbuben eine Gegenordre zuzusenden, und den die Rache nun ereilt, indem seine eigene Frau in die Grube stürzen muſste, die er für Adele gegraben. Der ganze Hof lacht, und der Fürst endigt das Lustspiel, indem er Viktor mit Adele vereinigt, und beide bei sich behält.

Diese kleine Oper, die mit allem Geiste und aller Feinheit geschrieben ist, welche Scribe und Melesville, die Verfasser des Textes, karakterisiren, hat hier auſserordentlich gefallen, theils der genannten Eigenschaften wegen, theils wegen der auffallenden Aehnlichkeit, die sich zwischen der Person des Astucio und eines Italieners Herrn P... findet, der hier die Rolle schreiender Falschheit spielt, von der fast Jedermann bereits Augenzeuge gewesen. Fügen Sie zu alle dem noch hinzu, daſs Vizentini, ein vortrefflicher französischer Schauspieler, die Rolle des Astucio darstellte, so viel, als es nur immer die Deceuz erlaubte, die häſslichen Manieren des Herrn P... nachahmte, und Sie werden den Erfolg begreifen können, den diese Oper bei einem geistreichen und lachlustigen Volke finden muſste. Die Musik enthält, meines Erachtens nicht mehr als 2 gute Piecen, wozu ich sogleich die Ouvertüre zähle. Sie ist sehr gut gearbeitet und besteht aus mehren Motiven, welche mit Leben und Leichtigkeit in den Violinen angebracht, und mit Kunst und Glück verarbeitet sind.

Ich habe neulich in der musikalischen Zeitung gelesen, daſs man Herrn Auber den Vorwurf machte, daſs er zu häufig die kleinen Flöten anwende, welches in der That schaudernde und harte Töne erzeugt; dieser Vorwurf läſst sich nicht auf die Ouverture des Conzert a la Cour anwenden, wo der kleinen Flöte nur einige wenige pikante Noten zu Theil geworden, um ihr einen Coup de force à la Rossini zu geben; übrigens ist dies der einzige Moment, wo die Manier des Komponisten in diesem Stücke zum Vorschein gekommen ist, dem ich übrigens nichts als ein wenig Länge vorwerfen möchte.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 30. März. Nro. 13. 1825.

II. Recensionen.

La Primavera, der Frühling, vierstimmige Kantate mit italienischem und deutschem Text, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von L. Cherubini. Leipzig bei H. A. Probst. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

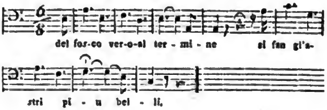
Der sonnige, frühlingslaue Winter *) hat zwar bisher alles mögliche gethan, den Frühling ausser Kredit zu setzen und der erste Frühlingsmonat unterstützt ihn durch eine winterliche Grimasse, die alle Sängerinnen (Frühlingskinder) vor Schreck heiser macht. Dennoch — welches empfindungsfähige Gemüth wäre nicht dem frohen, warmen Lobe des Frühlings offen? Wird nicht bei dem Gedanken Frühling jedes Alter verjüngt und die Jugend verschönt, und ergieſst sich nicht ein neuer, frischerer Lebensstrom, eine wärmere Beseelung durch Pflanz, und Thier und Mensch, schwillt nicht das Herz und hebt sich die Brust dem magnetischen Hauche der verjüngten Natur und erglüht nicht wärmer und milder Phantasie, die Tochter und Königin des Frühlings? —

Nicht so ist es dem hochverehrten Meister Cherubini ums Herz gewesen, als er den obengenannten Frühlingsgesang für vier Solostimmen geschrieben; man sollte meinen, er hätte ihn heute, am 16. März 1825 unter Berliner Temperatur **) empfangen. Wenn der bessere Frühling, auf den wir harren, nicht für den Gesang erwärmt—dieser wird es schwerlich für jenen.

*) Facies, quam dicere vere
Virgineam in puero, puerilem in virgine possis!
Ovidii Metamorph. VIII. 322.

**) 9 oder 10 Grad Kälte.

Allein etwas Schlechtes, oder ganz Leeres kann nicht aus Cherubinis Feder kommen. Wenn auch seine Jugendgluten etwas abgekühlt sind, wenn er auch die kleine Kantate, wie es scheint, etwas obenhin behandelt hat: so ersetzt sein gereifter, bereicherter Geist, seine sichere und gewandte Herrschaft über die Tonsprache und seine, in langer Erfahrung gebildete Handhabung der verschiedenen Singe-Stimmen gar viel. Dies letztere ist es, was zuerst wohlgefällig bemerkt wird. Der hohe und zweite Sopran, der Tenor und Baſs werden gleich bei ihrem ersten Eintreten in ihren günstigsten Lagen eingeführt, z. B. der Baſs



Dies unterstützt und ermuntert die Sänger, die kalten Noten zu erwärmen. Genug, wo sich vier Stimmen zusammen leicht ergehen und üben wollen, da kann Cherubinis Frühlingsgesang gewissenhaft empfohlen werden. Es geht alles glatt und gefällig, auch für leichte Unterhaltung, besonders in gröſsern, ohnehin der Kühle—zugeneigten Zirkeln recht ergiebig ab u. der Frühling — nun, der ist bald vergessen.

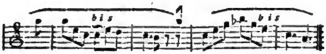
Aber worin, fragt der ungläubige Leser, liegt denn der Kältestoff? Wir dürfen nach dem Raume dieser Blätter den Beweis nur andeuten. Zuerst in der Tonart und Modulation. C-dur ist ein bischen kühl. Man frage nur unbefangen das Gefühl. C-dur ist ein kühler, frischer Märztag, F-dur (Beethovens Pastoral-Symphonie) das wäre schon weiche, warme Maienluft,

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Digitized by Google

B-dur (die Scene am Bach in jener Symphonie) das quellende Leben, G-dur (Haidns Frühlingschor in den Jahreszeiten) die rege kindliche Freude. Aber C-dur, indifferent zwischen den Erhöhungs- und Erniedrigungstonarten, bleibt heiter, klar, aber kalt und gleichgültig. Aber auf solche Betrachtungen, wenn sie allgemein ausgesprochen werden, wollen die meisten Musiker noch nicht eingehen, obgleich alle einzelnen Fälle sie bestätigen. Zwei Seiten lang ruht die Modulation, ein Paar kurz vorübergehende Ausweichungen ausgenommen, in C-dur, hebt sich dann nach G-dur, um nach zwei Seiten wiederum vier Seiten lang (mit Ausnahme ganz kurzer Ausweichungen) in C-dur zu beharren. So ist der erste, eben so sind die andern beiden Sätze modulatorisch organisirt.

Die zweite Ursache der Kälte und Gleichgültigkeit ist in der melodischen Konstruktion zu suchen. Meist schlieſsen sich kleine, bald abgebrochene Sätzchen lose an einander und unsre Aufmerksamkeit läſst um so gewisser nach, je mehr von Anfang an eine Wiederholung die andre drängt. Deren zwei finden sich z. B. gleich in dem ersten Solo des ersten Soprans hintereinander:



und dieselbe Stelle kehrt im Solo des zweiten Soprans auf der Dominante wieder, nachdem wir dieses Sätzchen

ebenfalls zweimal haben hören müssen.

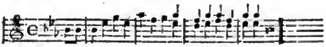
Dies führt zu dem dritten, noch gewichtigern Grunde: Unbedeutenheit der Melodien. Gleich nach den hier angezogenen Sätzen wird der Satz

mit eben so unbedeutenden Nebensätzen durch alle vier Stimmen geführt und in gleichem Styl gehts bis zu Seite 10. Der Text zu diesem ersten Abschnitte der Kantate

ecco che più lieto in cielo appare il sol — di gioja apportator etc.

ist zwar nicht bedeutend, wohl aber einer wärmern und lebendigern Behandlung fähig.

Nun folgt als zweiter Theil (Es-dur 3/4) eine feierliche und innigere Anrufung des Frühlings, vom Tenor und in einer Wiederholung von allen, nach und nach (in freier Nachahmung) zutretenden Stimmen vorgetragen, ein so wohlthuender Satz, daſs man schon seinetwegen die Kantate kennen lernen muſs. Was aber nun folgt — gehört wieder der Muse der Gleichgültigkeit an. Viermal wird der Satz



in Es-dur, C-moll, As-dur, F-moll (welche verbrauchte Modulation!) vorgetragen und das Finale von Seite 16 bis 29 in C-dur, Rondomäſsig aus wenig bedeutenden Motiven geschaffen, wird nur durch mannigfaltige, wenn auch nicht neue, oder besonders interessante Stimmverwebung belebt. Es rollt munter zu Ende und wir wollen den Verlauf nicht durch neue Beweise für unsere Aussprüche hemmen.

Die Komposition scheint, obgleich der Titel es nicht sagt, ursprünglich für Orchesterbegleitung angelegt gewesen zu sein und enthält für angenehme Instrumentaleffekte Gelegenheit. Die jetzt beigefügte Klavierbegleitung, sei sie nun original, oder Klavierauszug, ist angemessen, auch interessant, ohne schwer zu sein. Auch die Ausführung der Gesangpartien hat keine Schwierigkeit.

Stich und Papier sind gut, der Preis angemessen.

Ludlamshöle, Oper in 4 Aufzügen von Oehlenschläger, in Musik gesetzt von C. E. F. Weiſse. Kopenhagen bei C. Lose.

(Schluſs aus No. 12.)

Herr Redakteur was haben Sie gethan! Meinen ganzen, privatissime an Sie geschriebenen Brief haben Sie abdrucken lassen, und das Publikum kennt nun alle unsere Geheimnisse! Dieser Schlag wirft mich nieder. Ich hätte es ja wissen können, daſs man die

Digitized by Google

Beiträge, die man empfängt, niemals eher liest, als bis sie gedruckt sind, aber ich hoffte, Sie würden doch eine Zeile über den Titel der Oper, den ich obenan über den Brief geschrieben, um Sie gleich zufrieden zu stellen, hinaus lesen. Aber nein! Unbegreiflich ist mirs nur, wie Sie die Korrektur haben so vortrefflich machen können, daſs Ihnen über das genaue Beachten der Worte und verdruckten Buchstaben der Sinn des Ganzen so vollständig verborgen blieb, daſs Sie nicht einmal bemerkten, der Brief sei an Sie gerichtet! Nun ists vorbei! Nun lassen Sie meinethalben auch diesen Wisch drucken, denn ich gebe mich verloren, und rufe wie Maria Stuart;

„Nun bleibt mir nichts mehr auf der Erde!"

Oder wie Virgil:

„Da ist jetzo der Tag und die unabkämpfbare Stunde,
Wo in den Staub hinsinkt das Ansehn kritischer Blätter.
Redakteure, sie waren, und bissiger Wuthrecensenten
Strahlender Ruhm! —

Meine Thränen flieſsen. Das einzige tröstet mich, daſs wenigstens mein Brief an Sie nun auch honorirt werden muſs, Leben Sie wohl, und lesen Sie weiter die fernere Beurtheilung der mir übergebenen Oper durch Ihren bekrittelten

Trödelhans.

Also zu dem musikalischen Theil. Auch dieser läſst sich aus dem Klavierauszug allein nicht genügend beurtheilen, da die Farbenausschmückung der Instrumente und die Lebensluft der plastischen Darstellung fehlen. So mag denn manches Stück, das auf der Bühne von Wirkung ist, hier wohl einen geringen Eindruck machen, ohne daſs man dem Komponisten die Schuld anrechnen kann. Iedoch bleibt einem ein solider Theil an der Harmonie und Melodie, an der Auffassung der Poesie, an der musikalischen Durchführung u. s. w. übrig, der wohl zu einigen Schlüssen über die wahrscheinliche Wirkung eines Stücks in seiner vollständigen Vollendung berechtigen mag.

So bemerken wir zuerst von der Ouvertüre, daſs sie, trotz dem raschen Tempo, wohl bei dem so sehr obenauf liegenden Thema für ihre bedeutende Länge (16 Seiten) nicht Interesse genug behält. Das Thema kehrt zwölf mal (sic) wieder, ohne anders behandelt zu sein, als daſs es in eine andere Tonart versetzt sei. Es bleibt immer in der Oberstimme, versetzt und imitirt sich nicht, kurz kehrt ohne alles erneuerte Interesse zurück, und bei dem gröſsten Theil dieser Wiederkehrungen folgt die ganze Kette von Passagen und Figuren nach, die wir auf den ersten Seiten zu hören bekommen. Dazu kommt noch der Uebelstand daſs das Thema nicht den Karakter eines Grundthema's hat, sondern nur ein ganz unbestimmtes unruhiges Wogen ausdrückt: wie man es z. B. beim Schlachtgetümmel auf der Bühne (Rhiginis Armide und Zauberwald) dem Orchester zu geben pflegt. In der That benutzt der Komponist es auch so in seiner Oper bei der Erscheinung der Ludlam. Und dies führt uns zu der Vermuthung, daſs der Komponist seine Ouvertüre zu diesem Motiv gemacht habe, statt daſs der umgekehrte Weg der richtige ist, indem man zur Ouvertüre ein Motiv aushebt, das man nicht mit zu groſser Vorsicht erwählen kann, Soll dies Anklänge in der Oper finden, so muſs aus dem Ganzen gearbeitet werden, und der Moment der Oper schon im Voraus bestimmt sein, der das Motiv zur Ouvertüre liefern soll. — Durch den gerügten Fehler verliert die sonst wohlklingende und mit interessanter Harmonie unterstützte Ouvertüre die Nothwendigkeit, und man glaubt eine durch Zufall entstandene stete Wiederholung des ersten Satzes zu hören. — Allein an dieser unbestimmten Ausdehnung der Form in die Breite ohne Tiefe krankt die ganze Oper vorzüglich; es wäre zu weitläuftig, dies bei allen einzelnen Stücken auszuführen; wir begnügen uns bei der Ouvertüre darauf aufmerksam gemacht zu haben. Um aber unsere Behauptung durch die Sache zu unterstützen, führe ich nur folgende Nummern an:

No. 1. Duett zwischen William und Dik, neun Seiten lang, ohne allen Wechsel der Situation, und noch dazu im Text ohne allen musikalischen Gehalt.

Ho. 5. Duett zwischen Klara und William, eilf u. eine halbe Seite, allein dennoch kürzer, da die Tempo's wechseln, und die Affekte sich steigern, wiewohl eine scharfe Schattirung nicht hervortritt, die bei solcher Ausdehnung nöthig gewesen wäre.

No. 9. Das Finale des ersten Akts, welches auf 21. Seiten gar keinen Wechsel der Situationen giebt, sondern nur in dem Abmarsch eines Chors von Kriegern besteht, zwischen den sich nicht einmal die Solostimmen karakteristisch verflechten. Unmöglich kann dies Finale auf der Bühne eine Wirkung thun. Ref. gesteht übrigens, daſs er sichs gar nicht einmal recht theatralisch vor Augen stellen kann, besonders da aus dem Klavierauszuge nicht erhellt, ob Klara aus dem Fenster herabsingt, oder auf der Bühne selbst weilt. Ferner, zieht der Chor vorüber, oder steht er still? Und weshalb verweilt er? Ja wenn es eine Waffenweihe oder dergleichen wäre — allein davon steht nichts da.

Digitized by Google

No. 12. Ein Duett von 14 Seiten ohne Tempowechsel, deſſen Text ein Muſter von unmuſikaliſchen Worten iſt, wiewohl die Situation ſehr lyriſch iſt. Die tröſtende Fanny muſs ſogar ſingen: „Ich ſchaffe Geld!" — ja wenns noch Gold wäre, aber Geld! — Wie mochte der Komponiſt ſich nur zu ſolchen Worten überwinden. — Das ganze Elend der Familie iſt ſo widerlich (obwohl, wie ſchon geſagt, die Kataſtrophe mit dem Würfelſpiel ein hohes Intereſſe erregt) wie die rührenden Familien-, Hunger-, Geldnoth-, Infamie-, Kaſſations- etc. Gemählde der verfloſſenen Jahrzehnte. Auch fehlt nachher ſogar das Winſeln der Kinder nicht. Es iſt eine Verwechslung des dramatiſchen und novelliſtiſchen Interreſſe.

No 17. und 18, zwei Arien von Klara und Fanny halten ſich noch in gemäſsigter Länge, obwohl ſie auch, und deshalb werden ſie hier mitgenannt) an der zu flachen Breite, die in der Ouvertüre gerügt iſt, leiden. Der Text beider Arien iſt ſehr angemeſſen behandelt, und giebt ſich willig. Deshalb hat der Komponiſt hier auch ſichtlich mit mehr Liebe und Glück gearbeitet. —

So weit dieſes Verzeichniſs

Jetzt, um unſern Tadel auf einmal auszuſprechen, müſſen wir noch bemerken, daſs die melodramatiſche Behandlung alles Wunderbaren in dieſer Oper uns (wir rügten es ſchon oben allgemein) als ganz verfehlt erſcheint. Das Citiren einzelner Stellen kann hier nichs helfen, und iſt überhaupt bei einer ganzen Oper nicht wohl anwendbar. Wir müſſen daher gründliche Leſer ſchon bitten, den Klavierauszug zur Hand zu nehmen, und aufzuſchlagen: pag. 30, 54, und vorzüglich den Schluſs des 3. Akts pag. 136 ſeqq. und pag. 160. —

Man mache indeſs aus dieſem ſkizzirten Tadel nicht den Schluſs, daſs die genannten Nummern alle werthlos wären. Keinesweges, ſie haben im Gegentheil oft einen Reichthum von Melodien und eine intereſſante Führung der Harmonie, die heut zu Tage ſelten gefunden wird. Die Deklamation iſt immer richtig, oft überraſchend ſchön; auch iſt alles ſangbar, nur daſs es ſich öfters in zu groſsem Umfange der Stimme bewegt. Allein wie in Spohrs herrlicher Oper, das zu viele Moduliren als ein Grundfehler (den vielleicht die Zeit gebiert) gerügt werden kann, ſo iſt es hier durchgehends die zu groſse Dehnung und zu geringe Sorge für den intereſſanten Bau und Führung der Mittel- und Unterſtimmen, die durchgehend man tadeln muſs. Sollte vielleicht eine irrige Meinung, die heut zu Tage nur zu verbreitet iſt, als ſei eine ſtrenge Führung altväteriſche Pedanterie, den Komponiſten verführt haben? —

Mit groſsem Vergnügen wenden wir uns jetzt zu dem, was unbedingt zu loben iſt. Und das ſind namentlich faſt alle kleinere Stücke und Romanzen, die in der Oper (vielleicht zu häufig) vorkommen. Wir nennen namentlich zuerſt die vortreffliche Erzählung von Ludlams Zauberhöle und ihrer Grauſamkeit; No. 2: „Er ging zur Geiſtergrotte," die höchſt karakteriſtiſch wieder gegeben iſt. Eben ſo die gleich darauf folgende Bitte Williams: „Frau Ludlam in dem dunklen Schlunde". Frau Klaras Romanze: „Es giebt ein Lied im Leben," das ſcherzhafte Lied vom Däumling (No. 10), Georges Soldatenlied (No. 14) und andere, die alle karakteriſtiſch und neu ſind. Das Talent zu Balladen und Romanzen war von uralten Zeiten in dem Volke der Dänen vorzüglich heimiſch; ſollte alſo (durch Geburt oder Aufenthalt) Herrn Weiſe auch überkommen ſein. Wahrlich ein neidenswerthes Geſchenk. —

Wir ſchlieſsen, denn eine Oper, die wir leider noch nicht auf der Bühne gehört haben, darf uns nicht zu ſehr in Anſpruch nehmen. Gegründetere Beurtheilungen ſeien alſo bis dahin geſpart. Möchte dieſe Anzeige etwas beitragen, in Deutſchland die Darſtellung dieſes Stückes zu fördern. —

Der Verſuch der Verlagshandlung, den Steindruck anzuwenden, iſt leidlich ausgefallen, allein bei weitem nicht ſo ſchön, wie die Ausgaben von Härtel. Namentlich iſt der Text zu klein gedruckt und oft inkorrekt. A. R.

III. Korreſpondenz.

Der Schluſs der Rec.: „Muſik zu Makbeth," nächſtens.

Berlin den 21. März 1825.

In dem heutigen Konzerte des Herrn Kammermuſikus Schunke zeigten ſich ſeine jungen Söhne, würdig ihres Namens, als tüchtige, für die Zukunft vielverſprechende Waldhorniſten. Sollen wir aber der Hoffnung, die ſie erregen, vertrauen, ſo möge der Vater die beiden Jünglinge immer mehr und ſtrenger auf die Eigenthümlichkeiten ihres Inſtruments hinweiſen; ihr höchſtes Studium ſei Ton und Vortrag und ſie mögen überzeugt ſein, daſs ſie durch Laufer und andre, ihrem Inſtrument fremde, ſeiner unwürdige Kapriolen eben ſo viel an ihrem Künſtlerwerth und ihrer Künſtlerwürde verlieren, als ſie vielleicht bei einem kleinen, nicht die Kunſt, ſondern Tauſendkünſtelei ſuchenden Publikum gewinnen mögen. Die ausgearteten Römer lieſsen, ſagt man, Elephanten

Digitized by Google

auf dem Seile tanzen — ist das ein Vorbild für junge Künstler? — Wir ehren sie in Wahrheit zu hoch, und lieben ihr Instrument zu sehr, als daſs wir zu einer solchen Verirrung schweigen könnten.

Anton Ebner, Schüler des Herrn Konzertmeisters Möser und Herr Grapow, ein junger Tenorsänger, zeigten, jener im Vortrage eines Kreuzer-Rodeschen Violinkonzertes, dieser mit einer Arie aus Pärs Sargines viel Gutes. Bei dem Sänger glaubten wir eine Unterdrückung der Stimme zu bemerken, wünschen ihm überhaupt mehr jugendliche Belebung. Herrn Ebners Ton in den höhern Applikaturen ist noch oft zu scharf u. schneidend u. müſste voller und weicher gezogen werden.

Eine neue Erscheinung war ein junges Mädchen von 13 Jahren Namens Jaffé, die Hummels schwieriges Konzert aus A-moll mit vieler Fertigkeit und Sicherheit vortrug. Diese ihre erste öffentliche Leistung macht ihr und Herrn Kammermusikus Mohs, der sie seit vier Jahren unterrichtet, alle Ehre.

Berlin den 25. März.

Nach langer Zeit hörten wir heute wieder eine neue deutsche Oper, Singethee und Liedertafel, gedichtet und komponirt vom Freiherrn von Lichtenstein, über dessen vorjährige Oper, „zur guten Stunde, oder die Edelknaben," im ersten Jahrgange dieser Zeitung *) beifällig geurtheilt worden ist. Wenn wir „deutsche Oper" sagen, so verstehen wir darunter nicht allezeit eine Uebersetzung aus dem Französischen des Scribe **) und andrer Dichter des Pariser Parnasses. Dieser Singethee z. B. ist Originaldichtung und, was noch mehr, aus deutschen Elementen. Wir haben deutsches Leben auf den Brettern vor uns und zwar aus unsern Tagen. Alles erfüllt von Musikwuth, die Männer bei Braten und Flaschen Liedertafel haltend, die Frauen und süſsen Herrn um die feurige Theemaschine im begeisterten Rausche des Singethees versammelt, jene sich recht mannhaft und deutsch zeigend, diese ihre güldenen Ohrenringe (versteht sich, figürlich) um den goldnen — Rossini zusammenthuend ***) — endlich langt gar Rossini selbst an, wenn auch ein falscher, doch der rechte für unser Völkchen.

Die Intrigue, in der sich diese Elemente vereinigen, ist leicht und einfach. Die Pflegetochter (Fräulein Reinwald) einer Sängerin Barbarani (sehr gut von Madame Eunicke gespielt) unter deren tirannischer Herrschaft und in Gefahr, zu der Heirath mit einem reichen Israeliten, einem neumodigen Mäcen, gezwungen zu werden, ist in zärtlichem Verhältniſse mit dem Sohne des Musikdirektors der Liedertafel, Wallmer. Nicht blos die anderweiten Absichten der Signora Pflegemutter, sondern auch eine hervorblickende Nebenbuhlerei des Singethees mit der Liedertafel legen Hindernisse in den Weg, bis sich denn entdeckt, daſs die Geliebte die Tochter des Postmeisters Stamm, eines Freundes des Musikdirektors, der Pseudo-Rossini der rückkehrende Gatte der Barbarani — ein Friseur, wollt' ich sagen, geheimer Kostümier ist, und kein Hinderniſs mehr der Verbindung der Liebenden im Wege steht.

Dies ist die Hauptfabel; episodisch ist eine alterschwache Liebschaft der Barbarani mit einem verhallten Kammermusikus Tönchen eingewebt. Soviel und nicht mehr über das Süjet, um ihm für künftige Zuschauer nicht den Reiz des Neuen unnöthig zu entziehen. Die Ausführung ist meist angenehm, aber im Ganzen zu breit, besonders aus einem Fehler in der Anklage. Die Liedertafel nämlich ist zu wenig für die Handlung thätig und wesentlich in sie verflochten; sie ist nur benutzt, um den süſslichen Theeherrschaften einen kraftigen Gegensatz zu geben als Gegenstand ihrer Rivalität dazustehen, und den alten Wallmer, so wie den Postmeister einzuführen; wogegen Verwickelung und Entwickelung lediglich im Gebiete des Singethees liegen, auſser daſs der falsche Rossini aus Furcht von einem Mitgliede der Liedertafel ertappt zu werden entflieht, und so die Katastrophe herbeiführt, — ein passives Einschreiten der Liedertafel. Indeſs vergiſst sich bei so manchem Interressanten leicht, was der Dichter hier versäumt haben mag.

Die Musik ist dem Süjet angemessen, leicht und gefällig bewegt. Auszeichnung verdient das Duett der beiden Israeliten, No. 2. und die Ariette de Reichen, No. 9 in der besonders die tiefen Töne des Fagotts zu höchst possierlichem Effekte benutzt worden sind; besonders gerühmt muſs auch werden die Behandlung komischer Bässe in mehren Ensemblestücken, z. B. No. 6. Eine nähere Beurtheilung, wenn wir die Musik öfters gehört haben.

Die Ausführung war trefflich. Der Regisseur unserer Oper, Herr Karl Blume, hatte sehr schwierige Aufgaben trefflich gelös't und in Anordnung und Einübung sein glückliches Talent und verdienstvollen Eifer bewährt. Sein Bruder, Herr Heinrich Blume, der falsche Rossini, zeigte die ergötzlichste Laune und hat sich durch ausgezeichnetes, Alles belebendes Spiel groſse Verdienste um die neue Oper und ihren Komponisten erworben. Nicht unbedingt können wir Herrn Unzelmann loben, der den reichen, mäcenatischen Israeliten zu sehr in die Region der Ungebildeten dieses Volkes hinabzog, u. einen gemeinen Schacherjuden gab, statt daſs er Gelegenheit gehabt hätte, einen unserer Bühne neuen Karakter einzuführen. Doch bewegte er sich in der gewählten Sphäre leicht, lebendig und meist sehr ergötzlich.

K.

Paris den 30. November 1824.

(Schluſs.)

Sollte jemals die Musik des Herrn Auler in Deutschland sich eines so bedeutenden Beifalls er-

---

*) No. 19. S. 170.

**) Lateinisch Scribax.

***) 2 Buch Moses Kap. 32 V. 2 u. f.

Digitized by Google

freuen, daſs man Willens wäre, seinen besten bereits geschriebenen und noch zu schreibenden Sachen zu übersetzen und aufzuführen, — und es fände sich unter denselben eine Pièce deren Ouvertüre matt wäre, so rathe ich die des Concert à la Cour an dessen Stelle zu setzen.

Die erste Scene enthält eine Tenor-Arie, die auſser dem Mangel an Originalität in der Erfindung nicht sonderlich ausgearbeitet ist. Es ist ein Andante, von dem man glauben sollte daſs das Allegro und presto zurückgehalten oder gestrichen worden sei. Es ist wohl möglich, daſs das in der That statt gefunden hat, denn die Theaterverwaltungen finden wenig Anstöſsiges darin, Werke aller Art zu verstümmeln, wenn sie bei Wiederholung desselben bemerken, daſs für ihre scenische Einrichtung hie und da etwas zu lang scheint. In der 2ten Scene finden sich 2 oder 3 complets für Frauenstimmen, welche sehr lieblich sind, denn die Musik des Herrn Auber ist stets graciös und elegant, zuweilen jedoch ein wenig gesucht und pretentiös; aber ich finde durchaus nichts neues darin, oder etwas daſs einer besonderen Erinnerung mir würdig geschienen hätte. Nun kömmt endlich das 3te Gesangstück, das beste oder vielmehr das einzig gute nach meiner Meinung. Es ist ein Terzett für Sopran und Tenor, und eine Art von Baſs; denn ich glaube Ihnen schon gesagt zu haben, daſs die Vorliebe der Franzosen für ihre guten Schauspieler so weit geht, sie auch dann noch mit Enthusiasmus aufzunehmen, wenn sie bereits fast gar keine Stimme mehr haben; und daſs die Komponisten sich genöthigt sahen für diese vocalischen Ueberreste einer blühenderen Epoche ganz eigene anpassende Sachen zu schreiben. Ich kehre zu meinem Terzett zurück, welches sehr gut komponirt ist, und mir viel Vergnügen bereitet hat; nicht jederman war dieser Meinung, doch muſs ich hinzufügen, daſs diesem Miſsfallen eine kleine Ungerechtigkeit zum Grunde lag; ein groſser Theil trug nämlich die Flüchtigkeit mit der das Ganze allerdings gearbeitet ist, auch auf alle einzelne Pièцen über, dergestalt, daſs sie sogar der Ouvertüre ihre Verdienste nicht anerkennen. Uebrigens habe ich für mein Gutachten die günstig über dies Werk lautenden Stimmen mehrer erleuchteten Kenner, ja sogar mehrer Nebenbuhler des Verfassers.

Ich habe Ihnen in der That über dieses Werk nichts weiter zu sagen, welches nur noch ganz kleine Pièцen enthält, wie man sie in Vaudevillen zu finden gewohnt ist. Hiervon ist jedoch noch eine groſse Arie auszunehmen, wo ohne Zweifel der Komponist durch eigene Schuld gefehlt hat. Diese Arie, welche der Prüfstein jener jungen Sängerin ist, hat eine Beschreibung der sämmtlichen Vergnügungen zum Vorwurf, welche man auf dem Karneval zu Venedig findet. Unglücklicherweise enthält sie von Seiten des Komponisten nur ganz gewöhnliche Ideen, die er jedoch mit aller Anmuth der Ausführung schmückt, die diesem Musiker so eigen ist. Dieses Stück wird übrigens noch sehr brillant durch Mde. Rigaut-Talor vorgetragen, eine wenig gracieuse Frau, und eine sehr mittelmäſsige Schauspielerin, aber meiner Ansicht nach die erste Sängerin Frankreichs.

Noch habe ich bei keinem hiesigen Künstler ihres Faches, eine so durch die Kunst gereinigten Stimme gefunden, noch jemals Triller gehört, welche mit Leichtigkeit und Rundung ausgeführt worden wären. Die schwierigsten Passagen und Läufer sind ihr nur Spaſs. Noch eines mittelmäſsigen Duetts nicht zu vergessen, wüſste ich nichts mehr zu nennen, was meine Aufmerksamkeit besonders gereizt, und der Eindruck des Ganzen war der eines liebenswürdigen aber schwachen Werkes, welches häufig an Rossini erinnert, wiewol es in diesem Falle sich nicht so häufig befindet als die vorhergehenden Werke desselben Autors. Es scheint, daſs die häufigen Vorwürfe, welche ihm von Seiten der Journalisten bei Gelegenheit der Aufführnng seines Schnees über knechtische Nachahmung gemacht worden, ihn zu dem Styl zurück geführt hätten, den er in seiner Emma beobachtet, und wie man glaubt, daſs er ihm auch in Leocadie treu geblieben sei, von welcher neuen Oper in 3 Akten der ersten Vorstellung mit Ungeduld entgegengesehen wird. Ist das wahr, so macht ihm dies Opfer alle Ehre, denn ein Opfer ist es allerdings, den verführerischen Lockungen der Rossiniade zu widerstehen, deren Huldigung ihm überdies schon so vielen Beifall und Geld erworben. Ja, was seine Emma betrifft, so rathe ich Ihnen, wenn Sie solche noch nicht kennen, aufs schnellste ihre Bekanntschaft zu machen; und allen deutschen Theatern will ich wohlmeinend ihre Aufführung rathen, da ja noch überdieſs die Dichtung selbst deutsch ist; so viel ich weiſs, ist man gegenwärtig in Wien mit Einstudieren derselben beschäftigt.

Auch existirt ein früheres Werk Aubers, le Berger chatelaine betitelt, das seine Verehrer wenn auch nicht über die Emma, doch wenigstens ihr znr Seite stellen. Unglücklicherweise ist die Dichtung nichts werth, und da sie dem Publikum miſsfallt, so habe ich noch keine Gelegenheit gehabt, die Oper zu hören. Was das Concert à la Cour betrifft, so rathe ich irgend Jemanden, das Stückchen ins Deutsche zu übersetzen, wie dies schon so vielen Scribe'schen Werkchen zu Theil geworden, und dann von irgend einem deutschen Komponisten eine kleine gefällige Musik dazu machen zu lassen; ich bin überzeugt, daſs schon der Stoff an und für sich hinlängliche komische Points hat; es fehlt ja überall an Astuccio's nicht.

Die Opera Comique hat auf's Neue Paul et Virgine von Kreutzer gegeben, welche Oper lange Zeit vom Repertoire verbannt war, und die, irre ich nicht, zuerst den Ruf ihres Autors gegründet. Es ist ohne allen Zweifel nicht sein bestes Werk, aber es verräth ein tiefes Gefühl und eine Kraft des Ausdrucks in dem jungen Komponisten, dessen sich seine späteren Werke nicht stets in gleichem Maaſse zu erfreuen haben. Mich hat dieses Stückchen nicht besonders interessirt; das noch überdies schlecht gesungen wurde; ich ziehe Aristippe und la mort d'Abel vor, 2 Werke von Kreuzer, welche man in der groſsen

Oper (Academie Royal de musique) aufgeführt hat. Ich wüſste nicht, daſs man willens wäre, die genannten Opern auch auf deutsche Bühnen zu verpflanzen, inzwischen verdient die Musik wohl, daſs man die Partitur übersetzte, die des Aristippe ist durchgängig komisch, aber la mort d'Abel, welche ich stets mit Vergnügen höre, ist von Schönheiten des ersten Ranges gefüllt, und hat noch überdies durch die Umarbeitung welche der Dichter vor ohngefähr 2 Jahren mit dem Texte vornahm, bedeutend gewonnen. Ich erinnere mich noch stets mit Freuden der angenehmen Ueberraschung die ich einem jungen Deutschen gewährte, der sich einbildete, man verstehe in Frankreich keine Musik zu schreiben, als ich ihn in die Vorstellung dieser Oper führte. Es ist wahr, die Franzosen haben bis diese Stunde zum musikalischen Schatze keine so bedeutende Summen beigetragen als die Deutschen und Italiener; schlieſst man jedoch von dem was sie, der gröſsten entgegenwirkenden Schwierigkeiten ohngeachtet, bereits geleistet haben, auf das was sie noch leisten können, so wird die Billigkeit sicher ihren musikalisch productiven Fähigkeiten Gerechtigkeit wiederfahren lassen.

Berlin, den 23. März 1825.

Groſses Vokal- und Instrumental-Konzert im Saale des Königl. Schauspielhauses von Ivan Müller.

Der erste Theil begann mit der Ouvertüre zu der Oper: die Vestalin. — Warum nicht lieber eine Symphonie oder, wenn keine Symphonie, warum grade diese Ouverture im Konzerte, die wir in optima forma oft im Theater hören? — Duett aus Tankred, gesungen von den Demoiselles Karl und Hoffmann, welche sich beide in den Rossiniaden alle mögliche Mühe gaben, leider aber den Text oft sehr undeutlich aussprachen. — Der Konzertgeber trug ein Konzert eigener Komposition vor; (das Klarinett-Konzert von Mozart mag bei dieser Gelegenheit empfohlen sein. Die Fingerfertigkeit des Herrn I. M. ist in der That bewunderungswürdig und in diesem Grade selten; dagegen vermiſst man ein gutes Stakkato, und im Vortrage des Adagio, welches Herr I. M., wahrscheinlich á la mode de Paris, mit unzähligen Schnörkeleien verziert, den eigentlichen Karakter des Adagio's. Vorzüglich ist aber sein Uebergang von den tiefern Tönen zu den hohen, welcher auf diesem Instrumente mit vieler Schwierigkeit verbunden ist. Das zu oft wiederholte pianissimo machte keinen Eindruck, da man manche Töne gar nicht hörte, was zufällig mein Nachbar göttlich fand. — Herr Sieber, Königl. Hofsänger sang eine Arie aus der Oper: Inganno Felice von Rossini, die er mit der gröſsten Ruhe vortrug.

Im 2ten Theil wurde die Ouverture zu der Oper Medea von Cherubini brav ausgeführt. — In den folgenden Variationen für die Klarinette zeigte Herr I. M. besonders in der dritten wieder auſserordentliche Fertigkeit, nachdem er die vorhergehende fast durchgehends pianissimo hingelispelt; der am Ende angebrachte sehr lange Triller machte langes Aufsehen.

Madame Schulz, Königliche Sängerin, sang eine Arie aus der Oper: Protesilaus, von Naumann sehr brav, auſserdem übertraf sie hinsichtlich eines auch sehr langen Trillers den Konzertgeber bedeutend. —

Herr Greulich spielte auf dem Fortepiano ein Largo und Rondo (Solo) von Ries; diese Komposition, an deren Werth ich sonst nicht zweifle, paſst nicht fürs Konzert, machte auch, obgleich Herr G. alles wacker herunterspielte, keinen besondern Eindruck.

Den Beschluſs machte eine Fantasie für Klarinette mit Begleitung des Forte-Piano über Arien von Rossini, (drittes Stück an diesem Abend von dem in Italien gefeierten Meister; giebt es denn so wenig andre gute gute Komponisten, deren Kompositionen sich zum Vortrage im Konzerte eignen.) Herr I. M. zeigte sich wie vorher.

Im Ganzen war der Saal nicht sehr voll; trotz des hohen Preises (1 Thlr. 8 Gr.) würde das Konzert besucht gewesen seyn, wenn die Auswahl der einzelnen Sätze besser gewesen, und wenn der Anfang mit einer Symphonie gemacht wäre, die man hier leider sehr ſelten hört. —

Kurz.

Paris den 13. März 1825.

Das Konzert des Pariser Wunderkindes, des Fräulein Schauroth hatte vorgestern in dem Saal de la rue de Clérg eine sowohl glänzende als zahlreiche Versammlung herbeigezogen, welche sich hoch über den zu erwartenden Genuſs erfreute, welchen die Konzertgeberinn, Fräulein Chiasetti, Fräulein Doras, beide junge Sängerinnen von ausgezeichneten Talenten, unser berühmter Tulou, H. Bériat und einer der berühmtesten Tenorsänger Deutschlands, H. Wild, ihr bereitete.

Die Erwartungen des Publikums wurden durch diese Künstler, die sich zu bestreben schienen, einander zu übertreffen, völlig befriedigt. Fräulein Schanroth spielte das liebliche und in der musikalischen Welt unter dem Namen: Rondo de l'amitié, so bekannte Rondo von Kalkbrenner, alsdann eine sehr geistreiche Fantasie von Pixis, erndtete ungemeinen Beifall ein, und ihr seelenvoller Vortrag der netten und mit vielen Schwierigkeiten versehenen Variationen von Pixis über Themas aus dem Barbier von Sevilla, der mit so vieler Leichtigkeit und Anmuth geschah, daſs er dieser Komposition einen neuen Reiz verlieh, wandte ihr aller Herzen zu, und der Saal erbebte von den der Konzertgeberinn gezollten Beifallsbeweisen. Tulou mit seiner Nachtigallstimme entzuckte alle Zuhörer, und Fräulein Schiasetti sang eine groſse italienische Arie aus: Robin de bois. (Freischutz mit italienischem Texte.) Das Vergnügen, welches wir beim Anhören dieser einzelnen Arie empfanden, macht uns auf diese hübsche Oper mit italienischem Text aufmerksam, und wir freuen uns ungemein, sie bald auf dem italienischen Theater aufgeführt zu sehen. Der Mangel an Raum verhindert es, daſs wir uns weitläufig über H. Wild, diesen ausgezeichneten Sänger, dessen Vortrag mit ungemeiner Anmuth geschmückt und fern von-

Digitized by Google

Ueberladung ist, auslassen; da H. Wild uns Hoffnung giebt, in ihn einen guten Tenor der opéra-comique zu sehn, so erwarten wir ihn daselbst mit Sehnsucht, um uns näher über sein Talent, von dem er uns schon Beweise gegeben hat, auszulassen.

Berlin den 7. März.

Zu wohlthätigem Zwecke gab heute das Musikchor des Kaiser Franz Grenadier Regiments unter Leitung des Herrn Musikdirektors Neidhard und Chordirektors Herrn Leidel im Jagorschen Saale Konzert und bewies im Vortrage der Instrumental- und der Gesangstücke (Männerchöre aus Opern) sehr lobenswerthe Präcision und gutes Studium. Es wäre zu wünschen, daſs bei solchen Aufführungen in dem ohnehin nicht sehr groſsen Saale der Gebrauch der Schlaginstrumente, besonders der groſsen Trommel, gemäſsigt würde. Ueberhaupt wird dieser Koloſs zu häufig und unzweckmäſsig angewendet. Wenn man ihm nur in den stärksten Stellen die rythmischen Accente anvertraute, so würde er nicht betäubend und weit kräftiger wirken, als jezt, wo er gleich durch ganze Reihen von Takten auf allen Vierteln behämmert wird.

Unser Posaunist Herr Belke bewährte seinen alten Ruhm und leistete auf dem chromatischen Horn Bewundernswerthes, Seine Bindungen aus der Tiefe in die Höhe, seine chromatischen Läufer aufwärts lassen vergessen, wie schwierig sie auf diesem Instrumente sind.

Ein Schüler unsers hochgeschätzten Virtuosen, Herrn Bergers, ein Jüngling von 16 Jahren Namens Taubert lieſs sich zum erstenmale und zwar mit dem F dur Konzerte von Düssec und Variationen seines Lehrers hören und bewies tüchtige mechanische Ausbildung — was aber mehr gilt, lobenswerthen von eigener Empfindung, Geist und Feuer zeigenden Vortrag. Er macht seinem Lehrer Ehre und erregt gute Hoffnungen für die Zukunft.

M.

IV. Allerlei.

Gegenbemerkung.

Die geehrte Redaktion hat den „frommen Wünschen" im vorigen Stück d. J. den beschwörenden Zuruf hinzugefügt: „Lasset die Todten ruh'n!"

Diese Ruhe soll sich doch wohl nur auf geistig Todtes beziehn, sonst würden die Werke von Gluck, Händel und Mozart auch ruhen, d. h. vergessen werden müssen. Ob indeſs alle der in Erinnerung gebrachten Singspiele wirklich geistig todt sind, bliebe noch näher zu untersuchen. Doch wozu das?

„Der Lebende hat immer Recht!"

Indeſs leben auch Beethoven, Cherubini, Winter, u. m. noch physisch. Wie selten schreitet dennoch ihr Geist über die deutschen Bühnen?

Wie oft hören wir z. B. Fidelio, und wie ist diese Oper in den Neben-Rollen besetzt? —

Weshalb werden Cherubini's „Faniska, Lodoiska, Elisa, Medea nicht gegeben? Weshalb ruht auch Katel's „Semiramis" nach drei Vorstellungen wieder? — Von Spohr's Opern haben wir bis jetzt nur Jessonda einmal, Zemire Azor und Faust noch gar nicht gehört.

Keinesweges möchte der Unterzeichnete zu den Alterthümlern gerechnet werden, weil er den Wunsch der Wiederbelebung älterer werthvoller Opern aussprach. Denn wer würde den hohen Werth neuerer dramatischer Tondichtungen verkennen, wie solcher z. B. im 5. Heft der Cäcilia in einem, mit klarer Auffassung und gründlicher Tiefe von Gottfried Weber geschriebenen Aufsatz über Spontini's „Olimpia" voll Sachkenntniſs auseinandergesetzt und durch Beispiele erläutert ist!

J. P. S.

Auf Herrn Blumes Parodie*) des Champagnerliedes aus Don Juan.

Auch den Göttern hat dies Wort gefallen,
Und Apoll erhebt sich hochentglüht:
„Deine Kunst mag fremdem Joch verfallen,
Deutsches Volk, dich hält dein tief Gemuth.

Was du dichtend Göttliches besessen
In der Töne wechselvollem Land,
Deine Mozart kannst du nicht vergessen,
Ihrem Geiste bleibt dein Geist verwandt.

Fühlet sie, des Fittigs Zauberschläge
Dort im Fluge der Unsterblichkeit,
Wo auf kühnem Harmonieen-Wege
Leben sich und Ewigkeit entzweit;

Wo die Hölle frechgebrochne Schranken
An des Brechers stolzer Menschheit rächt,
Doch der Trotz gewaltiger Gedanken
Selbst die Schauder der Verdammniſs schwächt.

Wo sich Schmerzen mit Entzückung gatten
In der Thräne Melodieen-Fluſs,
Und des Tones Schmelze nicht ermatten,
Liebe, dir, in wechselndem Erguſs.

Was so tief die Zither angeklungen,
Fehlt es dir, du herrlich Volk, im Wort? —
Auch dein Dichter hat es dir gesungen:
Ewig leben Faust und Juan fort!"

Armin.

*) Ein Vers zu Mozarts Lobe.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 6. April. Nro. 14. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Gespräch über die Musik

von C. Urban.

Zufällig kam ich mit einem namhaften Musiker in ein Gespräch über Musik, welches in seinem Fortgange also zu stehen kam. **Er.** Nun Sie wollen, laut Ihrer Ankündigung, ein allgemeines Musikunterrichtsystem einführen, darf ich wohl fragen, auf welchen Grundsätzen es eigentlich beruht? **Ich.** Lesen Sie meine Theorie der Musik nach rein naturgemäſsen Gesetzen, diese enthält die Grundsätze meines Musikunterrichtsystems. **Er.** Thut mir leid, daſs ich dieses Buch bis jetzt nicht gelesen habe; habe aber doch schon vernommen, daſs es einigen ihrer Sätze an philosophischer Begründung fehlen soll. **Ich.** Ich habe, selbst Musiker von Fache, nicht eine Theorie der Musik schreiben wollen, deren Sätze auf philosophische Spekulationen gebaut sind, sondern da in der Kunst die Praxis der Theorie vorangeht, die Gesetze, welche die Praxis giebt, rein naturgemäſs erklären, und sie jedem Musiker und Musikliebhaber verständlich und leicht begreiflich machen wollen. Unsere Harmoniker und Komponisten sind das, was sie sind, mehr durch sich selbst, vermöge des ihnen angebornen Talentes, als durch die zeitherigen Lehrbücher geworden, und die mehrsten dieser Lehrbücher haben sie zu der Ueberzeugung gebracht, daſs die natürlichen Gesetze, die ihnen ihr eigenes Talent klar machte, die rechten sind und immer sein werden, und aſs die Theoretiker aus diesen Gesetzen nicht selten falsche Folgerungen machten, dadurch aber eine Menge unnützer Gebote und Verbote aufstellten, die Sache selbst verwirreten, und sie dem Wiſsbegierigen statt zur Freude, zur Qual machten. **Er.** Das Alles wollen wir vorläufig dahin gestellt sein lassen, ich bitte jetzt nur, mir etwas von Ihrer Erklärung des Ton- und Harmoniesystems mitzutheilen. **Ich.** Das Tonsystem und das Harmoniesystem kann nur allein aus der Tonleiter erklärt werden. Warum aber die Tonleiter so und nicht anders bestellt ist, dürfte wohl eben so wenig zu erklären sein, als warum sich die Farben im Regenbogen so und nicht anders aufstellen. Die Natur gebietet es, daſs, will der Mensch eine Empfindung durch Töne, als Gesang ausdrücken, er es in der Tonfolge nur thun kann, die sie in der sogenannten Tonleiter aufgestellt hat, und diese Tonfolge ist dadurch eines zweifach karakteristischen Ausdruckes fähig, wenn der dritte Ton in ihr, um eine Tonstufe versetzt wird, woraus denn die Tonarten, Dur und Moll entstehen. Stellt man auf jedem Tone eine Tonleiterr eine neue Tonleiter nach den Gesetzen der ersten auf, so erhält man aus allen diesen Tonleitern zwölf verschiedene Töne, und diese bilden das Tonsystem. Stellt man auf diesen zwölf Tönen abermals neue Tonleitern auf, so ergeben sich immer nur die zwölf Töne des Tonsystems, und somit wäre denn erwiesen, daſs das Tonsystem nur aus zwölf verschiedenen Tönen bestehen kann. **Er.** Das ist klar, das ist natürlich, nur weiter. **Ich.** Nun es ist mir lieb, daſs Sie es klar und begreiflich finden, denn Sie geben dadurch meiner Lehre schon Beifall. In den früheren Lehrbüchern wird die Tonleiter und das Tonsystem durcheinander geworfen, und die erste Tonfolge heiſst die diatonische, die zweite aber die chromatische Tonleiter. **Er.** Was sagen Sie über die Tonarten der Alten, die so-

Digitized by Google

genannten Kirchentonarten? Ist es nicht sehr Schade, daſs keine Tonstücke mehr darin geschrieben werden? Ich. Bis jetzt ist es, trotz den vielen Geboten und Verboten in den Lehrbüchern der Musik nicht verboten worden, darin zu schreiben, sondern diese Tonarten werden sogar noch immer für eine Rarität gehalten, wenn gleich niemand sie jetzt in Anwendung bringt, sondern sie da wo sie mitunter noch könnten angewandt werden, in den Chorälen, absichtlich umgangen werden. Ich halte meinerseits dafür, daſs es Schade ist, daſs jemals in den Tonarten der Alten ist geschrieben, und über sie ist geschrieben worden, denn sie sind unnatürlich. Die Natur giebt uns für all unser Beginnen die rechten Mittel, nur müssen wir auch trachten, diese zu erkennen und richtig anzuwenden. Setzen wir uns aber eigensinnig gegen diese Mittel, so ist unser Thun nichtswürdig und vergeht wie Rauch, und so sind auch die Tonarten der Alten längst vergangen. Der Polarstern in jeder Melodie und Harmonie, die eine Empfindung ausdrückt, und die sich in einer Tonleiter durchaus bewegen muſs, ist der Leiteton, mit seinem, ihm eigenthümlichen Streben nach der Oktave. Sei es auch, das er selbst in einer Melodie gar nicht vorkömmt, so übt er doch seine Wirkung in ihr, denn es kann keine Melodie geben, so kurz und geringfügig sie auch sein mag, die nicht, in harmonischer Hinsicht, den Akkord auf der Dominante, sei er nun ein Zwei- Dreioder Vierklang, nöthig machte, und diese enthält jedesmal den Leiteton der Tonleiter, auf der sich die Melodie bewegt. Dieser Leiteton tritt, besonders am Schlusse einer Melodie so gerne mit seiner Unterquarte, oder Oberquinte, beide auf der Dominante ruhend, auf, und diese beiden Töne führen uns, durch ihr gegenseitiges Streben zur völligen Beruhigung auf den Dreiklang auf der Tonika. Diese unerläſsliche Eigenschaft jeder Tonart, besitzt von den Tonarten der Alten nur allein die C-dur. Die F-dur hat zwar noch den Leiteton, allein seine Unterquarte fehlt ihm, und daher kann sein Streben nicht die Kraft haben, die es in Verbindung mit seiner Unterquarte oder Oberquinte hat. Auſser diesen beiden Tonarten der Alten haben alle übrigen keinen harten Dreiklang auf der Dominante, ohne welchen keine unserer natürlichen und jezt gebräuchlichen Tonarten bestehen kann. Die Tonarten der Alten müssen sich alle mit den Tönen der Tonleiter von C behelfen, und mit diesen wird alles in ihnen, so gut u. schlecht es geht, hervorgebracht. Er. Dennoch bin ich von der Würdigkeit der Tonarten der Alten völlig überzeugt Doch so etwas fühlt sich nur, laſst sich aber nicht sagen. Nun sagen Sie Bester, wie erklären Sie die Intervalle?

(Schluſs folgt.)

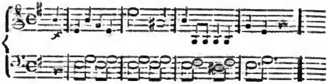
II. Recensionen.

Musik zu dem Trauerspiele Makbeth, komponirt von C. E. Weyse. Klavierauszug Kopenhagen bei C. C. Lose. (Pr. nicht angegeben.)

(Schluſs aus No. 12.)

Nun zur Musik selbst.

Die Ouvertüre zeigt uns den Komponisten als einen kräftigen und geübten, aber nicht freien Komponisten; wir nennen ihn so, weil er sich in dieser Ouvertüre auf eine nachtheilige Weise die pünktliche Beobachtung der bisherigen Ouvertürenform zu einem bindenden Gesetz auferlegt, und weil er sich nicht von einer gewissen Manier frei gehalten hat, die seine oft schönen Intentionen stört. Folgen wir dem Laufe des Allegro (dem ein Grave E-moll $\frac{3}{4}$ vorangeht) so können wir unsern zweiten Satz zuerst beweisen. Das Thema ist zu der Vorbereitung auf schaurige und dabei groſsartige Vorgänge sehr andeutungsvoll



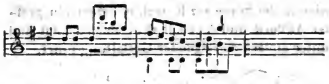
aber gleich der Nachsatz

und vollends eine nun eintretende und wiederholte, veraltete Figur

Digitized by Google

u. s. w.

fallen von dem wahren Ausdrucke ab und sind — wie nachherige, öfters wiederkehrende Nachahmungen in dieser Weise



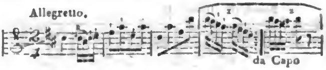
nicht aus einem, von der Bedeutung des vorzubereitenden Trauerspiels erfüllten Gemüth, sondern aus der eingeübten Feder eines schulfesten Komponisten geflossen, todte, d. h. bedeutunglose Manieren zur Erfüllung des Formgesetzes.

Wir würden solchen Abfall nicht so hart rügen, wenn er nicht den Hauptgedanken beeinträchtigte, wenn nicht der Komponist schon im Beginn gezeigt hätte, daſs er Höheres zu leisten vermocht, und — wenn es nicht der Verderb der meisten Komponisten wäre, zu schreiben, ohne ganz von der Sache durchdrungen zu sein, und ein Werk für reif und vollendet anzunehmen, sobald nur die äuſsere Form erfüllt ist. Herr Weyse hätte sich nicht erlaubt, den Nachsatz wegzulassen, er hat sich aber einen Nachsatz gestaltet, der neben dem Vordersatz so ziemlich gleich Null ist.

Von dieser schwachen Stelle an erhebt sich die Komposition wieder zu einem würdigern, tragischen Styl. Der Seiten-Satz hat einen wehmüthig klagenden Ausdruck, der vielleicht jeder andern Tragödie angemessener wäre, als eben dem Makbeth, entzündet sich aber besonders am Schlusse zu einer ganz dem Shakespeareschen Drama angemessenen leidenschaftlichen Glut.

Hier kommen wir nun zu der schwächsten Stelle der Ouvertüre und zu dem Beweise unserer ersten Behauptung. Der Komponist, nachdem er in der Paralleltonart vollkommen geschlossen, scheint nun vergessen zu haben, daſs er den Makbeth vorzubereiten hat. Der erste Theil seiner Ouvertüre ist formell geschlossen. Es ist nun üblich, daſs vor der Wiederholung ein Zwischensatz (Modulationssatz) aus den Motiven des ersten Theiles gewebt werde. Das und nichts weiter hat unser Komponist gewollt und vollbracht und, indem er seine Thätigkeit dem Gegenstande ab- und der hergebrachten Form zuwandte, jenem geschadet. Er wiederholt in G-moll (matter Eintritt nach G-dur) das ganze Thema, führt dann die oben im dritten Beispiele angeführte Figur, und dann den als zweites Beispiel angeführten Theil des Thema — kurz einen Satz nach dem andern, einzeln und ziemlich weit, modulirend, aber wenig steigernd aus — und erst auf der vierten Seite gelangen wir zur Wiederholung des ersten Theiles, dessen Wirkung durch den Zwischensatz unstreitig verloren, statt gewonnen hat. Ungeachtet dieser, uns tadelnswerth scheinenden Stellen erkennen wir die Ouverture im Ganzen gern als ein tüchtiges, in der Aufführung gewiſs sehr eindruckvolles Werk an, das vor manchem neuern seiner Gattung wesentliche Vorzüge behauptet und namentlich die Ouverture Reichards zu Makbeth weit übertrifft.

Die Hexenscenen, als die Hauptsache, zum Schlusse lassend, kommen wir an die Tafelmusik. Was hat der wackre Komponist sich bei ihr gedacht? Es ist wahr; manche Tafelmusik, selbst bei königlichen Mahlen, mag nicht bedeutungsvoller und gehaltreicher gewesen sein, als die hier für Makbeth komponirte, deren Haupt- und bester Satz so klingt



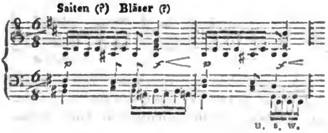
Aber welches Kunstwerk darf sich mit den bedeutungslosen Momenten der Wirklichkeit beladen und die bedeutenden damit überdecken? Diese Tafelmusik muſs einen Theil der Aufmerksamkeit von den wichtigen Vorgängen beim Mahle ab u. auf sich ziehn, u. was giebt sie dafür? Den Ausdruck einer ordinairen Alltagsfreude, nicht einmal eines Pomps und einer rauschenden, erzwungenen, von heimlicher Bangigkeit durchzogenen Lust, wie wir sie uns bei der Tafel eines schmeichlerischen und gefährlichen Usurpators denken, geschweige eine nähere

Digitized by Google

Andeutung dessen, was in den Gemüthern der Hauptpersonen und vor den Augen der Zuschauer — Banko's Erscheinung — vorgeht und die gröſste Aufmerksamkeit und Theilnahme in Anspruch nimmt.

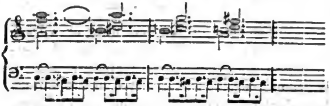
Lobenswerth, wenn auch nicht ausgezeichnet ist der Morgengesang des Burgwärters, dessen friedevolle Ruhe unmittelbar nach den Schreckenscenen auf die Zuhörer sicher Eindruck machen muſs. Allein wir fragen in Bezug auf das bei der Beurtheilung der Disposition Vorgetragene, ob der dadurch begünstigte Moment verdient hätte, auf Kosten der an sich u. besonders musikalisch weit wichtigern, der musikalischen Unterstützung durchaus bedürftigen Hexen- und Geisterscenen, durch musikalische Ausführung hervorgezogen zu werden? — Vorübergehend erwähnen wir noch des englischen Marsches, der besonders im ersten Theile interessant und karakteristisch ist, und wenden uns nun zu dem wesentlichen Theile der Komposition, den Hexenscenen und der Weissagung am Kessel.

Hier hat nun unser Komponist viel Treffliches geleistet und bewiesen, daſs er seinen Gegenstand männlich aufgefaſst und durchdrungen hat. Besonders wirksam scheint, (so weit man dies aus dem Klavierauszuge errathen kann) das Orchester zur Malerei des Nächtigen, Unheimlichen, Grausenden benutzt zu sein, z. B. gleich in der ersten Hexenscene



und die Wirkung muſs sich in der stetigen Durchführung noch erhöhen. Die Singstimmen sind mehrmals dem verwickelten Harmoniengange des Orchesters aufgeopfert und an ein Paar Stellen in das Unnatürliche gezerrt; der Ursprung dieses Fehlers ist aber nicht in einer Unbehülflichkeit des Komponisten zu suchen (der an vielen Stellen sich gewandt und sangbar zeigt) sondern in seiner Auffassung des Hexenkarakters, die ihn in das Unnatürliche hineinzog.

Ihm sind die Hexen als gespenstische, unterweltliche Gestalten erschienen und diese Auffassung nöthigte ihn, alle Mittel zu einer grauenhaften, Furcht, ja Abscheu und Entsetzen erregenden Darstellung zusammen zu fassen. Die obige Stelle giebt einen leichten Vorschmack hiervon; viele andre Stellen, z. B. die Harmonien in der Scene am Kessel, in denen ein greller Akkord und Vorhalt dem andern folgt und unter andern zu folgender Gestaltung führt,



besonders aber die fast ununterbrochene Häufung solcher Stellen zeigen, daſs eine solche Vorstellung dem Komponisten vorgeschwebt, ihn beherrscht haben muſs, möge er sich nun ihrer bewuſst geworden sein, oder nicht. Auch hat der Komponist jenen Zweck, den wir bei ihm voraussetzen, meist, wo nicht überall, erreicht und an einigen Stellen, namentlich in einigen Punkten der letztern Scene, in der der Zaubersud vollbracht wird, in der erkohrnen Sphäre Ausserordentliches geleistet — wie wir denn schon die Idee glücklich nennen, daſs er während des Siedens die vorstehende malerische Baſsfigur streng beibehalten hat. Allein demungeachtet scheint er uns in allen aus jener Intention allein hervorgegangenen Stellen, namentlich in der ganzen ersten Scene und in den Abschnitten der Kesselscene, in denen der Zauberkessel besorgt wird, die vollkommene und höchste Erfassung seines Gegenstandes nicht erlangt zu haben.

Hexen sind keine Höllengeister, sondern Menschen, die von bösen Dämonen verlockt, mit Gott und sich und der Menschheit zerfallen sind, Ruhe, Haltung und jeden stetigen Zweck verloren haben, frech, leichtsinnig, sinnlos, oft von Schauern der nahen Unterwelt durchrieselt, dahin taumeln. So leben sie im Glauben des Volks, so hat sie, vollkommen erweislich, Shakespeare gedacht, und wenn beides nicht wäre,

müſste der Musiker sich die Gestaltung des Dichters umbilden, da es der Musik unmöglich ist, sich des Irrdischen — und dem Gesange unausführbar, sich des Menschlichen zu entäussern, ohne in sich selbst zu zerfallen, ja ihren eigenen Eindruck zu vernichten. Dies hat mit Shakespeare und Bürger (dessen Uebersetzung der Hexenscenen eben so meisterhaft und vortrefflich ist, als die Schillersche verfehlt) Reichard erkannt und dadurch seine Komposition der Hexenscenen zu einem Meisterstücke erhoben*). In jenen Stellen der Weyseschen Komposition wird dem Zuhörer oft mehr Quaal, als Anschauung und die endliche Folge muſs Abspannung und Abstumpfung gegen diese grellen Tonfügungen und gegen die abentheuerliche, oft ganz naturwidrige Führung der Singstimmen sein, In der Komposition selbst hat jene Bestrebung, die menschliche Natur der Hexen zu verlassen, die schon oben gerügte Folge gehabt, daſs die Singstimmen bei solchen Anlässen oft der Begleitung untergeordnet und in das Sprach- und Naturwidrige gezogen worden sind; denn natürlich muſste für jenen Zweck das Orchester dem Komponisten das hülfreichste Element sein da alle Instrumentenklänge unter der Menschenstimme stehen, untermenschliche Naturerscheinungen bezeichnen und die Menschenstimme stets die eigenste, unverkennbare Sprache und das Eigenthum des Menschlichen bleibt.

Frei von jenem Tadel sind diejenigen Theile der Hexenſcene, in denen Hexentanz vorgeht. — Hierhin gehört die zweite, am Schlusse der Beschwörung wiederkehrende, in der tolle, wilde Lust herrscht und das Spukhafte in den Hintergrund getreten ist. Eben so trefflich und karakteristisch ist in der Scene am Kessel der freche Tanz der Hexen; wir dürfen daher auch in den Hexenscenen das Gelungene überwiegend nennen.

Die eintönige Beschwörung vor dem Orakel kann gute Wirkung thun; die Orakelsprüche selbst werden zu einfach gehaltenen Akkorden melodramatisch gesprochen. So wenig wir dieser Form im allgemeinen hold sind, so müssen wir sie doch an diesem Orte billigen, da der Inhalt der Orakelsprüche unmusikalisch ist und die Zwischenreden Makbeths und der Hexen eine feste musikalische Behandlung zu oft und zu lange unterbrechen würden, als daſs sie eine gröſsere Wirkung hervorbringen möchte. — Die Erscheinung des Bankoschen Königshauses wird von einem Marsche (Cis moll $\frac{4}{4}$) begleitet, der mit seinen punktirten Noten für einen Geistermarsch viel zu fest irden und weder für eine Erscheinung seliger, oder verdammter Geister karakteristisch, noch für den Zustand Makbeths in diesen Momenten andeutungsvoll scheint. Es ist eben ein Trauermarsch, wie viele.

Interessant und lehrreich wird der ernstere Freund und Jünger der Tonkunst dieses Werk des Herrn Weyse finden und auch wir haben uns gefreut, hiermit die Bekanntschaft mit einem wackern Komponisten angeknüpft zu haben.

K.

*) Eine Würdigung dieser Komposition und den Klavierauszug der ersten Scene enthält der Ztg. erst. Jahrg. No. 28. S. 245.

Grand divertissement pour le Pianoforte à 4 mains, composé etc. par Henry Marsshner. op. 17. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 1 Rthlr. 8 Gr.

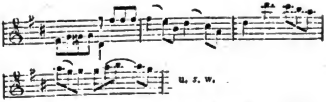
Wir haben schon bessere, eigenthümlichere Kompositionen von Herrn Marschner kennen gelernt. Dieses Divertissement, bestehend aus einem Allegro resoluto (D dur $\frac{4}{4}$) in Sonatenform, einem daran geknüpften Andantino quasi Allegretto (F dur $\frac{6}{8}$) einem, hieran schlieſsenden Maestoso (D moll $\frac{4}{4}$) und einem von diesem eingeleiteten Pollacca D dur $\frac{3}{4}$) zeigt uns seines Komponisten gut geübte Praktik, eine gute Beachtung des Instruments, manches angenehme, gut und leicht ausgeführte Motiv — aber alles dies und das ganze Werk hält sich in der Sphäre der Mittelmäſsigkeit und entbehrt der Originalität, die den Spieler anzieht, und der genialen Glut, die ihn sicher erfaſst und erwärmt. Auch der Scherz und die leichte Unterhaltung (wenn wir den Titel beachten) muſs warm sein; man stellt sich die Freude mit zarten Rosenwangen, nimmermehr mit einer vom Märzwinde gerötheten Nase vor und Herr Marschner hat in seinem Kapriccio le Papillon *), gezeigt, daſs er angenehm, leicht und froh schreiben kann.

Hat er es sich hier etwas leicht gemacht, so dürfen wir ihm es nachthun und setzen zum Beweise unserer Meinung nur ein Paar Themata des ersten Allegro

u. s. w.

*) Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. No. 38. Seite 325.

Digitized by Google



hin. Am interessantesten ist das Andantino, besonders der Anfang, erfunden. Doch würde es noch mehr Eindruckmachen,wenn esnichtmit allen übrigenPiecen unzertrennt verbunden wäre. Da jeder Satz ziemlich weit ausgeführt ist (das Divertissement enthält 35 Seiten) so könnte der unabgebrochene Vortrag von vier Sätzen manchen ermüden.

Uebrigens ist das Werk an Solidität der Mehrzahl derModekompositionen vorzuziehen und Herr Marschner mag in unserm schonungslosen Ausspruche erkennen, daſs wir mehr von ihm erwarten.

N.

III. Korrespondenz.

Berlin den 28. März.

Königstädtsches Theater.

Nachdem das Königstädter Theater sein Publikum lange mit leichter Waare (Melodramen u. Liederspielen u. dgl.) abgefunden und gehaltreichere Werke spärlicher unternommen hatte, ist endlich eine neue Oper, die Rosenmädchen, Gedicht von Theaulon, Komposition von dem Chef des dortigen Musikwesens, Herrn Musikdirektor H e n n i n g, in Scene gegangen. Das ist gut und um so interessanter, da Herr Henning sich früher, als Konzertmeister des Königlichen Theaters, nur als tüchtiger Orchesterdirigent, als braver Violinspieler und als geachteter Violin- z. B. Quartettkomponist *) gezeigt hatte. Als fleiſsiger und aufmerksamer Dirigent besonders für das Orchester hat er sich in der Verwaltung seines jetzigen Amtes bewährt. Um so mehr hätten wir gewünscht, ihn auch in der neuen Sphäre, als Opernkomponisten, unbedingt loben zu können. —

Wir müssen, wie schon oft in dieser Zeitung geschehen, unsre ersten Bedenken gegen das Süjet aussprechen. Die Komponisten sollten endlich inne werden, daſs in Deutschland, zumal in dem geistig gebildeten Norddeutschland das Süjet die eine Hälfte derOper ist, eben so wichtig, als die andre (die musikalische Ausführung) ja, in mancher Beziehung noch wichtiger. Denn ein Miſsgriff in der Komposition wird selten mehr, als die Scene oder Rolle in der er geschehen, verderben; wogegen ein Fehler in der Wahl des Süjets oder in der Anlage gewöhnlich das Ganze mit Ruin bedroht. Mit Recht sieht daher diese Zeitung jeden Komponisten als verantwortlich für die Wahl des Gedichts an und holt in diesem Fache nach, was früher in der musikalischen Welt nur zu sehr versäumt worden ist. Doch zur Sache.

Die Grundidee des Stückes: daſs die Mädchen auf dem Lande, wie die in der Stadt — Mädchen sind — ist eben nicht wichtig, aber einer interessanten Darstellung wohl fähig. Hier sollen wir die Wahrheit in Frankreich suchen — als könnte der Beweis an deutschen Mädchen dem Deutschen nicht näher gelegt werden. Wir wollen damit nicht an jenem miſsverstandenen patriotischen Eifer Theil haben, der auf einer deutschen Bühne nichts Fremdes lassen zu dürfen glaubt; es ist ja vielmehr die Eigenthümlichkeit der Deutschen, sich nicht abzuschlieſsen. Aber das Fremde erscheine deutscher Auffassung fähig und werth; und dies müssen wir allen neuen französischen Oper-Gedichten, die bis jetzt über unsre Bühne gegangen, auch der Oper des Herrn Henning absprechen. Oberflächlichkeit, Karakterlosigkeit, Gemüthlosigkeit, Armuth der Idee — alle diese Gebrechen bedeuten in Paris nicht viel, wo man in ewiger Zerstreuung durch dreizehn Theater taumelt und nur Neues, Neues schreit. Hier bei uns wird so hohles Wesen nie einheimisch werden. Man überzeuge ich an den Rosenmädchen.

Ein Graf ist der Städterinnen überdrüssig —
Wie oft —

erzählt er —

ward ich am Hofe hintergangen,
Von Schönheit, die der Tugend Maske trug u. s. w.

Seine Hauptklage ist, daſs die Städterinnen nicht zu lieben verständen. Die unschuldigen Landmädchen verstehen es aber nach seiner Meinung, und um diese Liebe sich zu gewinnen, erbietet er sich:

Was ich besitze,
Theil ich mit dir;
Gieb mir zum Lohne
Dein Herz dafür.

Um nun bei diesem Unschulds- und Herzenskaufe sicher zu gehn, versammelt er die Rosenmädchen — die als Lohn der höchsten Sittlichkeit und Züchtigkeit den Orden der Rose erhalten haben — aus seinen Gütern und wird sich aus ihnen ächt sultanisch eine Gemahlin wählen. Welcher arme, nichtige

*) D. Zgt. erst. Jahrg. No. 2. S. 15.

Digitized by Google

Hauptkarakter, sich und die Welt nicht verstehend, ohne Kopf und Herz, Liebe bedürftig und — um sie feilschend, auf Unschuld versessen und — sie nach den Attesten der Amtleute, die jene Rosenmädchen ihm zuführen, suchend. Wie ungemüthlich und undeutsch wird jene stillste, stets nach Verborgenheit verlangende Tugend der Weiblichkeit an das Licht gezogen, zur öffentlichen Angelegenheit gemacht und dann die erkorne Schaar der Allersittlichsten dem neuen Sultan als Waare zur Auswahl vorgelegt! — Es sei hieran genug, um die Nichtigkeit des Stoffes zu beweisen.

Die Intrigue ist höchst einfach. Eine junge Wittwe, dem Grafen von seinem Vater zur Gattin empfohlen und von seinem Oheim (unter der Maske eines Amtmanns) unterstützt, mischt sich unter die Rosenmädchen und gewinnt das Herz des Grafen, nachdem er es schon einem andern Rosenmädchen geschenkt hatte. Durch einen Kuſs, den der Oheim ihr giebt, wird sie dem herzukommenden Grafen zwar verdächtig und fortgeschickt. Als der aber endlich wahrnimmt, daſs Rosenmädchen auch Anbeter (nämlich ausser ihm) haben können und daſs die, deren Liebe er kaufen will, eigennützig sind, kehrt er zu seiner Wittwe zurück und der Chor preist sie glücklich.

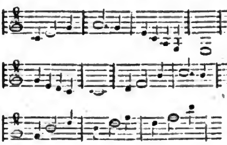
Denn, wo Liebe hat gewählt,
Hat der Segen nie gefehlt.

Aus diesem Stoff ist eine Oper von drei Akten gemacht worden. Das sind zwei, wo nicht drei zu viel. Wollte man das deutsche Theater damit beschreiten, so muſste die leichteste, anspruchloseste Form gewählt, die Sache muſste nicht als Herzens- und Lebensangelegenheit, sendern als die augenblickliche Grille eines leichtsinnigen, aber liebenswürdigen jungen Franzosen aufgefaſst werden und wie in allem oberflächlichen und Scheinleben muſste die Handlung aller dieser Persönchen mit einer durchgehenden, leisen Ironie gewürzt und erst dadurch dem Deutschen in ihre rechte Wahrheit gehoben werden. Wäre auf diesem Wege auch keine groſse Oper (in drei Akten) gewonnen worden, so hätte es doch eine recht interessante Operette geben können.

Die Musik des Herrn Henning hat angenehme Melodie, gute Harmonie, überraschende Modulationen und fast überall eine wohl- und vollklingende Instrumentation, bewegt sich auch meistens recht lebhaft (z. B. in dem Quartett No. 5.) und würde dies noch mehr, wenn nicht manches Stück zu weit ausgeführt wäre. Bei so vielem Guten aber scheint es Herrn Henning noch an einer tiefern und recht innigen Auffassung des Gedichts gemangelt und ihm jenes Versenken in den Gegenstand, jene aus ihm allein zu gewinnende Begeisterung gefehlt zu haben, in der man das Gedicht zur Musik umschafft, statt nur, wie er gethan und die neuern Franzosen oft thun, eine Musik zu (neben) dem Gedichte zu machen. Selten sind uns Text und Musik zu einer Einheit verschmolzen erschienen, öfters gingen sie weit auseinander. Dies wurde besonders in den Finalen merklich, die mit Trompeten und Pauken und starken Modulationen dem Gegenstande im Allgemeinen und der Situation (z. B. im ersten Finale begeben sich die Rosenmädchen und übrigen Landleute aufs Schloſs zum festlichen Mahle) geradehin widersprachen. Näher gehen wir vielleicht auf dieses Werk ein, wenn es dem Publikum und uns bekannter geworden ist.

Berlin, den 29. März.

Nach langer Zeit hörten wir heute wiederum Fidelio, Beethovens einzige dramatische Leistung. Die Ausführung unter der Direktion unsers würdigen Herrn Kapellmeisters Seidel war sehr gelungen zu nennen; und namentlich verdient das diskrete und wie es schien, bei den meisten Mitgliedern von eigner Empfindung beseelte Spiel des Orchesters groſses Lob; Niemals aber hört Ref. diese Oper, ohne schmerzlich die erste Ouvertüre und manches in der ersten Anlage dieser Oper weit genialer, als in der jetzigen Umarbeitung Erfundene zu vermissen. Die erste Ouvertüre ist eine der gröſsten Schöpfungen, die Beethoven der Tonkunst abgewonnen hat. Das Thema



*) u. s. w.

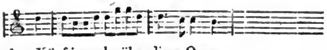
hebt sich majestätisch und feurig wie ein Adler in groſsem Schwunge der Sonne entgegen, von ihren Stralen sich nährend. Dagegen kann Ref., auf die Gefahr, verketzert zu werden, die neue Ouvertüre,

*) Aus dem Gedächtnisse. Möchte doch dieses geniale Werk bei irgend einer Gelegenheit aufgeführt werden. Unsre Hoffnung wendet sich zunächst auf Herrn Mösers bevorstehendes Konzert, da er ja stets der thätigste ist, wo es gilt, dem Publikum ein würdiges Kunstwerk bekannt zu machen.

trotz vieler einzelnen Schönheiten, trotz der sehr kunstreichen Arbeit, gar nicht unbedingt loben. Sie erscheint ihm bei der groſsen Kürze der Themata, durch den unaufhörlichen Wechsel der Instrumente und den öftern Wechsel in Rythmus und Tempo in ihrer Form zu zerstückt, zu wenig in groſse Masse zusammen gehalten, um einen mächtigen, groſsen Eindruck zu machen. Hält man sie an die erste, so glaubt man inne zu werden, daſs Beethoven sich zu der zweiten einen Zwang angethan, die erste aber in freier Begeisterung niedergeschrieben hat; diese ein erhabener Abglanz des ganzen Drama, jene für nothwendig erachtet — weil die erste Ouvertüre nicht gleich verstanden worden war. Daher zeigt die erste Ouvertüre sogar unmittelbare und wichtige Anklänge aus der Oper, namentlich die Stelle, während welcher im letzten Finale die Ankunft des Ministers vernommen und von ihm Rettung gehofft wird. Die zweite dagegen enthalt eine, der Oper durchaus fremde, obwol an sich schöne Stelle, ja die schönste im Ganzen — die Sextolenstelle ganz im Beginn der Ouvertüre mit der Wendung nach C-dur.

Auch die Scene der Leonore und vor allem das Duett gegen das Ende des zweiten Aktes zwischen ihr und Florestan haben in der Umarbeitung verloren. Namentlich in dem letztern Stücke erheben sich die Stimmen der vereinten und entzückten Liebenden, mit reiner, entzückender Begeisterung

Die Instrumente ahmen nach, und nun erst gewinnt das Auseinandertreten und Wiederverschmelzen der Stimmen die wahre, innig rührende Bedeutung. Jetzt ist der kühne Aufschwung gebrochen, die Liebenden sind von Anfang an getrennt, gleichsam die erste Umarmung zerrissen und in abgematteter Rede lösen sich beide mit diesem Satze



ab. Künftig mehr über diese Oper.

IV. Allerlei.

Prophetische Aussprüche der Tonkunst.

Die Vollkommenheit Gottes als die höchste, muſs alle übrigen möglichen Vollkommenheiten in sich enthalten, wozu auch diejenige gehört, daſs sie alles erschafft, was als zweckmäſsig und schön möglich ist, und doch das erschaffene Mögliche nach Rang seiner Schönheit und Zweckmäſsigkeit abstufet. Aus der ursprünglichsten, vollkommensten und göttlichsten aller Künste, aus der Tonkunst, läſst sich manches mehrfach versinnlichen, und gleichniſsweis zu übersinnlichen und moralischen Betrachtungen lehrreich verwenden; z. B.

1) Klang, Sinnbild der Menschennatur.

Indem Gott die Wirklichkeit der Klänge schuf, konnte er seiner Allvollkommenheit gemäſs, etwa nicht bloſs dem der Tonkunst unentbehrlichen Klange ein Werde zurufen; er konnte nicht bloſs diesem oder jenem Körper Klangfähigkeit verleihen wollen; dennoch um die ewigen gestaltbaren Harmonien zu versinnlichen, eignen sich dazu nur eine kleine bestimmte Anzahl Töne und Klänge; der ganze übrige Ozean von Klängen bleibt von dem Eintritte in das übersinnliche Reich harmonischer Schönheit ausgeschlossen, ist und wird Verwesung.

Diese Mannigfaltigkeit des Klangreiches, welches mit dem schönheitlosesten Geräusche anhebt, um mit dem wohlklingendsten, harmonisch die Gottheit besingenden Dank-Jubelchore zu enden, ist nicht Unvollkommenheit der Natur, nicht Schwäche von Gottes Wunderwerken; daſs der Klang weniger noch als Staub, nur eine Regung des Nichts ist, dadurch wird er ein Zeugniſs anzubetender Wunderkraft.

Was gehört wird, war nicht und wird nicht sein.

Kann des Sandes Geräuch vom Fuſstritte erzeugt, fragen: warum bin ich nicht edler im Reiche deiner Allmacht? warum, wenn ich gehört werde, sucht mich kein harmonisch verwandter Klang, des Menschen Herz zu entzücken? warum diene ich nicht Hymnen zum Gefieder, ewige Gedanken vor deinen Thron zu tragen? — darf des harmonischen Wohlklanges Zauberspiel klagen: wodurch bin ich zur Vergänglichkeit verdammt? durch meinen Mund loben die Heiligen dich! in meiner Schöne freuen alle Zonen sich! alle Seelen verklären in meinem Lobgesang sich! und doch vergänglich ist meiner Töne klang?

(Schluſs folgt.)

Bekanntmachung.

Der in No. 12, Seite 95 dieser Zeitung ausgesprochene Wunsch wird in Erfüllung gehen und es ist wiederum Herr Konzertmeister Möser, welcher sich um das Publikum Verdienste erwirbt. Er wird nächsten Montag den 11. April in einem groſsen Konzerte mit angemessener starker Besetzung Beethovens unsterbliche Pastoral-Symphonie aufführen. Es ist leicht, ein Werk zu empfehlen, zu dem die Natur selbst, der wiederkehrende, neubelebende Frühling mit süſser Zunge einladet. Hin, an Beethovens Hand uns zu ergehen in der freien, frohen Flur! Mild erquickende stille Freude, dankbare fromme beseeligende Rührung wärmt und hebt die Brust, überall, aus allen Tiefen und Gründen quillt Leben und freut sich sein und jauchzt und ruft neues Leben und kindlicher Frohsinn und Unschuld will alles liebend umfangen.

Das, was die Sprache nur stammeln kann, preiset in freiem Gesange der Symphonie erster Theil. Mehr darüber nächstens.

Marx

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 13. April. — Nro. 15. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Gespräch über die Musik

von C. Urban.

(Schluſs aus No. 14.)

Er. Nun sagen Sie Bester, wie erklären Sie die Intervalle? Ich. Die Intervalle, nämlich die Räume, die sich zwischen den Tönen, auf einer gespannten Saite, z. B. der Violine, dem Auge sichtbar, darstellen, nenne ich Tonverhältnisse. Diese Tonverhältnisse bestehen in gleichen, und also nach unserm Notensystem auch gleich benannten Tönen, in mehrfacher Gröſse, welche bei den Septimen, sie als Leittöne der Tonleiter betrachtet, und bei diesen ihrer Unterquarte, oder was dem gleich ist, ihrer Oberquinte, am bemerkbarsten wird. Folgt in der Melodie auf den Leitton die Oktave, so strebt derselbe zur Oktave dermaſsen hinan, daſs er auf einer Violine oder Violoncelle u. dgl. Instrumenten niemals zu hoch genommen werden kann. Führt der Leitton bei seinem Fortschreiten zur Oktave, seine Unterquarte, oder was dem gleich ist, seine Oberquinte mit sich, so strebt diese, im ersten Falle zur Untersexte, im zweiten Falle aber, zur Oberterz der Oktave herab, die der Leitton erregt. Wird aber der Leitton mit seiner Unterquinte gehört, so hat er das Streben zur Oktave nicht; und gleichermaaſsen hat auch seine Unterquarte das vorher bezeichnete Streben nicht, wenn sie mit ihrer Oberquinte gehört wird. Beide, sowol der Leitton, wie seine Unterquarte, müssen in diesen beiden Fällen in derjenigen Reinheit des Tonverhältnisses bestehen, welches der sogenannten reinen Quinte eigen ist. Dieses, der reinen Quinte eigene und unabänderliche Tonverhältniſs, welches eben so wie die Oktave, in seiner höchsten Reinheit von dem Gehör vernommen werden kann, wird auf einer gespannten Saite, durch die Theilung derselben in Hälfte und Viertel, dem Auge und dem Gehör gleich bemerkbar dargethan, und hierdurch kann auch das ganze Tonsystem zu seiner mathematischen Begründung geführt werden. Hierüber, und wie ich die Tonverhältnisse überhaupt in natur- und kunstgemäſse, dann aber in angewandte Tonverhältnisse theile und erkläre, finden Sie das Weitere in meiner Theorie der Musik nach rein naturgemäſsen Gesetzen, in der Abtheilung Tonsystem. Er. Sie glauben doch nicht an die Reinheit der Quinte und wollen diese in der Musik anwenden? Ich. Allerdings! Durch sie nur allein ist es möglich, das Tonsystem für alle Tonleitern gleich brauchbar aufzustellen, wie das die Klaviere und Orgeln beweisen. Er. Sie hätten doch sollen, ehe Sie Ihre Theorie der Musik nach rein naturgemäſsen Gesetzen schrieben, die Werke der Kirnberger, Chladni u. a. fleiſsig studirt haben, um zu begreifen, daſs in der Musik die Reinheit der Quinte unmöglich anzuwenden ist, wenn nicht das ganze Tonsystem, mithin auch unsere ganze Musik, zusammen stürzen soll. Ich. Ich habe die Werke, die Sie da anführen, alle gelesen und gefunden, daſs sich ihre Urheber geirrt, viele darüber gar nicht nachgedacht, sondern von ihren Vorgängern blos abgeschrieben haben. Das Tonsystem aber ist trotz diesem Berechnen und dem daraus hervorgegangenen Temperiren des Tonsystems dennoch geblieben, wie es die Natur für die Musik bestimmt hat, wie das durch die vielen tausend Musiker, die den Unsinn jener Spekulation nicht kennen, und die täglich,

Digitized by Google

ohne die temperirten Tonverhältnisse, zur Freude von Millionen Menschen, Tonkunstwerke ausführen, bewiesen wird. Er. Bedenken Sie doch, daſs es durch die Berechnung, die viele Bücher über die Theorie der Musik enthalten, klar bewiesen wird, daſs zwölf Quinten, innerhalb einer Oktave aufgestellt, die Oktave überschreiten, und zwar um denjenigen Theil, welcher die Diesis genannt wird. Um nun die Reinheit der Oktave, mithin auch die der Quinte zu haben, muſste die Diesis bei allen zwölf Quinten gleichmäſsig in Abschlag gebracht werden, und daher müssen alle Quinten bei der Stimmung des Klaviers und der Orgel unter sich schweben, das heiſst unter ihrer Reinheit gehalten werden. Ich. Es ist gar nicht möglich, zwölf Quinten innerhalb einer Oktave aufzustellen, sondern dazu muſs das ganze Tonsystem in mehren Oktaven ausgebreitet, zur Hülfe genommen werden, und dann ergiebt sich jedesmal, daſs die zwölfte Quinte, die nach unserm Notensystem His heiſst, mit dem Grundtone, auf den die erste Quinte gebaut wurde, völlig in der der Oktave eigenen Reinheit gehört wird. Was die Berechnung der Töne betrifft, so muſs bei dieser das Ohr und das Auge über die Reinheit des Tones und des Tonverhältnisses, durch welchen er bedingt wird, einig sein. Bei jenen Berechnungen aber ist das nicht gewesen, sondern man hat den Ton His als den Leitton zu Cis betrachtet, und so muſste sich ergeben, daſs die Oktave überschritten wurde, indem der Leitton His, vermöge seines Strebens wie das vorher beregt wurde, über den Ton C hinausgeht. Wie will man endlich die sogenannte Diesis, vielleicht $\frac{1}{100}$ eines Zolles, auf zwölf Quinten gleichmäſsig vertheilen? Was bedient man sich dazu für Mittel und durch was wird die Richtigkeit dieser Vertheilung bestätigt? Doch nicht etwa durch das Gehör? Das vernimmt diese Theilung nicht, wie denn auch Kirnberger selbst gesteht, daſs solche so vollbracht ist, daſs sie auch von dem feinsten Gehör nicht vernommen werden kann. Er. Dann muſs Kirnberger ein schlechtes Gehör gehabt haben. Wenn ich mein Klavier stimme, so höre ich es gleich, ob die Quinte unter sich schwebt, oder nicht, und unter sich schweben lasse ich sie alle, denn sonst bekomme ich das Klavier nicht rein gestimmt. Und nur durch ein so gestimmtes Klavier, können die Tonarten alle ihren eigenthümlichen Ausdruck aus sich offenbaren, indem dieser dadurch möglich wird, daſs alle Tonleitern in ihren Tonverhältnissen verschieden sind, und in dieser die Terz gröſser ist, wie in jener, in jener die Sexte gröſser wie in dieser u. s. w. das alles ist klar u. längst erwiesen, glauben Sie mir. Viele Sänger und Spieler können deſswegen in ihren Gesang und ihr Spiel nicht Ausdruck bringen, weil sie diese Verhältnisse nicht kennen noch ausüben. Ich. Sie sind ein Betrogener, der sich selbst wieder betrügt. Mir und vielen tausend Musikern und Musikfreunden, wird es niemals begreiflich werden, daſs ein Klavier dadurch rein gestimmt wird, wenn die Quinten unrein gestimmt werden, und zwar daſs aus einem so gestimmten Klavier der eigenthümliche Ausdruck der Tonarten hervorgehen soll. Es giebt kein temperirtes Tonsystem weder ein gleich- noch ungleichschwebendes, sondern das Tonsystem muſs so angewandt werden, wie es die Natur aufgestellt hat. Wir sind gar nicht im Stande, mit unserem Gehör auch nur das Mindeste daran zu ändern. Bis hieher war das Gespräch gediehen, als wir uns versessen fühlten und daher beschlossen, diese Sitzung aufzuheben, aber demnächst eine andere dieser Art zu beginnen. Was in dieser wird durchgesprochen werden, theile ich den Lesern dieses Blattes künftig mit.

II. Recensionen.

Grande Sonate pour le Piano-Forte composée et dédiée a Mademoiselle Richter par C. W. Greulich. Op. 12. Berlin bei A. M. Schlesinger.

Herr Greulich ist hier in Berlin als ein fertiger und eleganter Piano-Forte-Spieler bekannt, und wer das nicht weiſs, aber diese Sonate zur Hand bekommt, ersieht solches aus der ganzen Anlage und Schreibart derselben, denn so kann nur ein fertiger Piano-Forte-Spieler

Digitized by Google

schreiben. Freilich kann ein solcher so und auch noch anders schreiben, allein das scheint Herr Greulich nicht gewollt zu haben, sondern er hat sich nur allein als fertiger Spieler zeigen wollen. Heut zu Tage macht das in den mehrsten Fällen Glück, sowol für die Person, wie für das Werk. Angenehme, wenn auch eben nicht neue Ideen, sind in dem Werke in allen Sachen enthalten. Das Scherzo ¾ Prestissimo con fuoco, hat die mehrste Würze, und macht sich, wenn es mit allen seinen Schikanen für die Finger, fertig und glatt gespielt wird, sehr gut. Der letzte Satz hält sich im Gewöhnlichen, hört sich aber auch recht unterhaltend an. Der zweite Satz (Andante) macht gute Wirkung, muſs aber langsamer gespielt werden, als die Bezeichnung nach dem Metronom es angiebt. Der erste Satz (Allegro con brio) ist, wenn auch im Ganzen gut, doch in den Theilen und der Stellung, welche diese zu einander haben, nicht zu loben. Auf den Abschnitt im 28. Takte folgt, wie das in der Regel in allen Musikstücken geschieht, die der Haupttonart zunächst verwandte, um in dieser und den ihr anverwandten Tonarten die Ideen weiter auszuspinnen. Doch nicht also will es Herr Greulich, er fängt zwar auch, nach jenem Abschnitte, in der, der Haupttonart zunächst verwandten Tonart D-dur an, allein im zwölften Takte ist er gerade wieder so weit, als er im Anfange der Sonate war, in G-dur. Hier folgen nun mehre Gänge in Triolen für die rechte Hand, achtzehn Takte lang, und endigen mit einem Abschnitte in A-moll auf dem Quinten-Akkord der Dominante. Die folgende Periode 11 Takte lang, fängt in A-moll an und endet in G-moll auf dem Quintsexten-Akkord der Dominante. Hier schlieſst der erste Theil des ersten Satzes und die Sonate geht von vorne an. Der zweite Theil beginnt in G-moll, und nach einigen unbedeutenden Modulationen, die sich durch 26 Takte ziehen, ist wiederum ein eben solcher Abschnitt und auf demselben Akkorde als womit der erste Theil schloſs. Von hier geht es denn nun abermals weiter in G-moll, kommt, wie natürlich, bald darauf nach G-dur und der erste Satz beschlieſst endlich ohne Bedeutendes in sich zu enthalten. Durch diese Darlegung der Abschnitte des ersten Satzes, ohne sie weiter hier zu erörtern, wollen wir Herrn Greulich für die Folge nur darauf aufmerksam machen, wie höchst nöthig es ist, die Theile des Ganzen mehr zu berücksichtigen und unter einander in Verbindung zu bringen, wenn das Ganze gewinnen und einen entschiedenen Ausdruck aus sich offenbaren soll. Auch wird Herr Greulich in der Zukunft wol davon abgehen, nicht so viele Gänge in Oktaven zu machen; nicht allein, daſs sie für die Hände selbst sehr unbequem sind und einen guten Anschlag der Tasten nicht zulassen, sondern hauptsächlich darum, weil dergleichen Gänge leer klingen. Bässe, wie sie diese Sonate in den ersten 8 Takten, dann wieder vom 29. bis zum 35. Takte, im ersten Satze enthält, und die im letzten Satze wieder vorkommen, sind längst als schlecht bezeichnet worden. Doch trotz dem ist diese Sonate besonders allen modernen Klavierspielern sehr zu empfehlen, und sie werden sie zu ihrer und anderer Freude spielen, auch wünschen, daſs Herr Greulich bald ein neues Werk dieser Art herausgeben möchte. Die guten und sinnigen Klavierspieler aber, die das Moderne nur in soweit berücksichtigen, als es an sich schätzenswerth ist, werden Herrn Greulichs Talent zur Komposition gern anerkennen, aber auch wünschen, daſs er sich mehr um sie bekümmerte. Das kann Herr Greulich dadurch zeigen, daſs er bei seinem künftigen Werke mehr die Ausarbeitung berücksichtigt, auch, wenn es sein kann, noch mehr der Fantasie den Zügel schieſsen läſst, überhaupt aber mehr Gediegenes giebt.

b.

Troisième grande Sonate pour le Pianoforte, composée etc. par Henry Marschner. Op. 24. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Das erste Werkchen des Herrn Marschner, das die Aufmerksamkeit und das Interesse des Rec. schon vor mehren Jahren auf ihn zog, waren douze bagatelles pour la Guitarre dediees à Madame Kyan, in denen eine richtige und tiefe Beachtung der Eigenthümlichkeiten jenes In-

Digitized by Google

struments neben vieler Originalität in der Erfindung unverkennbar auf einen denkenden und fruchtbaren Künstler deuteten. Durch einige Beurtheilungen Marschnerscher Werke in dieser Zeitung und den Antrag, die obige Komposition anzuzeigen, ist dem Ref. Gelegenheit geworden, seine Erwartungen von Herrn Marschner bestätigt zu sehen.

In der vorliegenden, nicht etwa der Ausdehnung nach (wie so manche andre) sondern den Ideen und der Ausführung nach groſsen Sonate zeigt sich Herr Marschner als origineller und solid arbeitender Komponist. Ja, so sehr der Modegeschmack durch Rossini und seinen Anhang und durch die heutigen Virtuosen zu dem Oberflächlichen, Leichtfertigen und Seichten führt und ein entgegengesetztes Verfahren werth macht, so scheint es doch, als wenn Herr Marschner zu sehr auf solide und gehaltene Arbeit gesehen und damit seine Phantasie und Empfindung zu sehr beschränkt hätte, so daſs wir die vorliegende Arbeit uns als eine wackere Studie zu freiern und höhern Schöpfungen denken möchten, dabei aber sie den Klavierspielern von ernsterm Geschmack und Sinne als gehaltreich und interessant wohl empfehlen dürfen.

Die obige Behauptung findet Ref. besonders im ersten Satze Allegro con fuoco G-moll $\frac{4}{4}$ bestätigt, der, interessant erfunden und besonders harmonisch sehr gehaltreich, durch eine zu weit getriebene Stetigkeit benachtheiligt scheint. Haupt- und Seitensatz nämlich bewegen sich in Viertelnoten und die beiden entgegengesetzten Figuren in Achteltriolen. Diese Sätze sind nun so streng und fest gehalten, daſs man, drei kleine Ruhe- und den Schluſspunkt ausgenommen, in dem ganzen, 10 Seiten langen Satze (die Wiederholung ungerechnet) fast gar nichts anders als Achteltriolen und gegenüber Viertel zu hören bekommt — eine Monotonie des Rythmus, die leicht gegen die übrigen Schönheiten der Komposition abstumpft.

Weniger interessant und namentlich etwas an Kälte leidend ist das Andante con espressione Es-dur $\frac{3}{4}$, auch für den nicht bedeutenden Gehalt des Thema zu weit ausgeführt. Oft schon hat Ref. bei verschiedenen Komponisten wahrgenommen, daſs sie eine schwache Hauptidee durch recht weite Ausführung zu heben, oder ersetzen zu können glauben. Allein das scheint ihm durchaus Täuschung. Was uns nicht eine Minute lang beschäftigt, was nicht im Hauptone für voll gilt, was uns nicht so erfüllt, daſs Figuren und andere Zwischensätze uns als Ruhepunkte zur Erholung, oder als Erläuterung und Unterstützung erwünscht kommen: das wird gewiſs noch weniger fünf Minuten lang vorhalten, noch weniger in einer fremden Tonart befriedigen und viel leichter unter Nebenwerken erliegen. Etwas anderes ist es mit denjenigen Sätzen (wir erinnern an manches Beethovensche Thema z. B. zu den Finalen der Sinfonia eroica und der A-dur-Symphonie) die unbedeutend scheinen, aber, gleich der unscheinbaren Eichel, den Keim zu einem hundertastigen, prangenden Baum in sich tragen.

Weit interessanter, recht neckisch, barok und dabei oft recht süſs ist das Scherzo (G-moll $\frac{3}{4}$) dem sich dann ein feuriges trefflich in Einem Guſs fortgeführtes Finale (G-moll $\frac{2}{4}$) anschlieſst das uns für den gehaltreichsten und freisten Theil der ganzen Sonate gilt, obwol wir, hinsichtlich des Scherzo, aus dem hier uns bekannt gewordenen, gern mit dem Recensenten der Tre scherzi*) Herrn Marschners besonderes Talent für diese Gattung der Komposition anerkennen. Uebrigens ist Ref. es Herrn Marschner schuldig, zu bemerken, daſs er in diesem Werke, sowie den tre scherzi und dem groſsen Divertissement keinen Anklang von Karl Maria von Weber vernommen hat, wie ein früherer Beurtheiler seines Kapriccio, le papillon**) gefunden haben will. Das letztere Stück aber kennt Ref. nicht.

Die Ausführung hat nur mäſsige Schwierigkeit. Die Ausstattung könnte aber wol besser sein.

---

*) Ztg No. 6. S. 43.

**) Der Ztg erst. Jahrg. No. 38 S. 325. Der dortige Ref. hat übrigens Webern nur einen vorherrschenden „geistigen Einfluſs" auf Herrn Marschner zugeschrieben und ausdrücklich bemerkt, daſs von keiner absichtlichen Entlehnung die Rede sei. D. Red.

Digitized by Google

Die oben über Herrn Marschner ausgesprochene Meinung findet Ref. auch in dem

Premier grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, composé etc. par Henry Marschner. Op. 29. Leipzig bei H. A. Probst. Preis 2 Thlr.

in dem Maaſse bestätigt, daſs er nur zu Herrn Marschners verdientem Lobe und als Bestätigung seiner Erwartung hinzuzufügen hat, daſs sich in diesem neuern Werke unverkennbar ein freieres Walten des schöpferischen Vermögens kund giebt, als in dem eben besprochenen. Besonders zeichnet sich das Andantino durch Zartheit und dabei recht tiefe Solidität aus und das Scherzo ist, zwar weniger pikant, dafür aber leichter und flüchtiger, auch feuriger geführt. Die drei Instrumente sind jedes nach seiner Eigenthümlichkeit und sehr zweckmäſsig behandelt, alle drei aber obligat und oft recht interessant beschäftigt. Gewiſs werden Freunde dieser Musikgattung, wenn sie die erste Leistung des Herrn Marschner kennen lernen, mehre Arbeiten derselben Art wünschen. Auch dieses Werk ist nicht so elegant edirt, als neuere Artikel derselben Handlung. ...dei..

III. Korrespondenz.

Berlin den 5. April.

Fräulein Bauer, die bei ihrem ersten Erscheinen auf den hiesigen Bühnen so allgemeines Interesse erregt und bei ihrem Uebergange zum königlichen Theater die Hoffnung erweckt hat, sie in dem unbeschränkten Bezirke desselben allseitig für ihren Beruf ausgebildet zu sehen, hat heute das Publikum in einer neuen Sphäre, als Sängerin in dem Liederspiele, die Hottentottin, wahrhaft erfreut. Sie zeigte in dem Vortrage einiger interessanten Lieder von Karl Blum eine sehr angenehme und biegsame, in den Mitteltönen schon recht gut ausgebildete Altstimme (von g bis zum zweigestrichenen e)*) Empfindung und zarten Sinn für Melodieführung und Nüancirung. Wenn sie diese glücklichen Anlagen neben ihrem mimischen Talente ganz entwickelt — und wir dürfen dies von ihrem edlen Eifer, etwas Rechtes zu werden, mit voller Zuversicht hoffen — so wird sie eine Zierde unserer Bühne auch im Liederspiele werden, und gewiſs wird ihr musikalisches Streben auf ihre deklamatorische Ausbildung, überhaupt auf die geistige Entfaltung wohlthätig rückwirken. Wer, wie der Schauspieler, mit seiner ganzen Persönlichkeit geltend werden soll, kann sie nicht allseitig genug entwickeln. Die berühmte Hendel-Schütz hat oft erwähnt, welchen höchst bedeutenden Gewinn es ihrer Ausbildung zur Schauspielerin gebracht, daſs sie eine Zeitlang als Tänzerin und besonders als Sängerin sich versucht hat. M.

*) Bei ihrem ersten Auftreten in Preciosa hat sie Webers schönes Lied „einsam bin ich, nicht allein" (dessen höchster Ton das zweigestrichene fis ist) zwar etwas befangen, sonst aber recht gut und empfindungsvoll gesungen. Wir haben unsre Meinung über sie in dieser Sphäre zurückgehalten, bis wir sie, wie diesmal, freier gehört hatten. D. Red.

Berlin den 7. April 1825.

(Eingesandt.)

Herr Redakteur!

Im 13. Stück Ihrer Zeitung gaben Sie Ihren Lesern eine Beurtheilung des Singespiels: Singethee und Liedertafel vom Freiherrn v. Lichtenstein, der wir im Allgemeinen beipflichten, und um so weniger eine zweite beifügen mögen, als Sie versprochen haben, solche im Betreff der Musik nachzuliefern. — Das Interesse an der Sache bewog uns, die 3 bisher stattgehabten Vorstellungen des Lichtensteinschen Singspiels zu besuchen, und da in Ihrem Blatte der ersten Aufführung mit Recht nachgerühmt worden, sie sei trefflich gewesen, so wird Ihnen eine ernste Rüge der Fehler und Misgriffe bei der zweiten und dritten Darstellung um so willkommner sein, als die Leser, welche die erste nicht sahn, diese gerühmte Trefflichkeit der Ausführung für eine baare Lobhudelei halten müssen*). — — Schon in der zweiten Vorstellung war der musikalische Theil sehr vernachläſsigt. Mimili und Eduard sangen ihre Hauptpartien mit auffallender Mittelmäſsigkeit, kein Ausdruck im Vortrage, keine Rundung in den Passagen; ja die Bequemlichkeit ging so weit, die Triolen in Viertel zu verwandeln, und so den Effekt der begleitenden Stimmen ganz zu vernichten. Eine Abstufung und Sonderung des Forte, Piano und Crescendo war in den Ensemblestücken nicht mehr zu hören, und da diese

*) Solcher Verdacht würde nicht uns, sondern dem Miſsdeutenden beschämend sein. Warum sollte man nicht vielmehr auf die Muthmaſsung verfallen: daſs bei den letztern Aufführungen Nachlässigkeiten eingetreten seien? D. Red.

Digitized by Google

ohnehin von unserm königlichen Operntheater aus der Tagesordnnng verschwnnden zu sein scheinen, so erregte deren Rückkehr bei der ersten Aufführung die angenehmsten Erwartungen und fand verdiente Anerkennung. Vorzüglich scheint der Komponist die ganze Wirkung des doppelchörigen Gesangstückes vor dem Finale des zweiten Akts auf das Herausheben des Forte während eines anhaltenden Pianissimo, welches schon die theatralische Situation bedingt, berechnet zu haben. Auch tritt nur dann erst die doppelte Bewegung beider Chöre und die Melodie des Männerchors heraus und wird dem Ohr des Zuhörers verständlich. Von alle dem aber war schon bei der zweiten Vorstellung nichts mehr zu hören; doch muſs zur Steuer der Wahrheit bemerkt werden, daſs der Dialog sowohl, als die ganze scenische Anordnung noch besser als das Erstemal in einandergriffen, und von der Seite nichts zu wünschen übrig blieb. Warum lieſs man das und nicht alles wie es war und gut war, und verbesserte nicht durch eine tüchtige Probe die Vernachläſsigungen in der musikalischen Ausführung? — Statt dessen ward zur dritten Vorstellung von dem Dialog gestrichen, was zur Verdeutlichung des Inhalts unentbehrlich ist, und dadurch eine Unverständlichkeit über das Ganze verbreitet, die störend auf das Publikum wirkte. — Man fand es, wie wir hörten, nicht der Mühe werth, trotz diesen unglücklichen Abänderungen eine Probe zu halten, und so wurde die Aufführung ihrem Schicksal überlassen und miſsrieth völlig. Nun war auch die Rundung der Darstellung, das Ineinandergreifen des Dialogs, die Ordnung der Scenerie gestört, vergessen, und die Ausführung der Musik blieb durchweg noch mangelhafter, als bei der zweiten Wiederholung. Welcher unverzeihliche Fehler z. B., das der Schuſs, der mit dem Taktschlage fallen muſs und die ganze Schluſskatastrophe herbeiführt, ganz wegblieb? — Wenn Dem. Reinwald sich nicht genug bei Stimme fühlte, um ihre Polonoise zu singen, warum muſste das darauf folgende Duett in A-dur wegbleiben, das unbedingt zu den besten Musikstücken des Singspiels gehört, und hier, wo es die beiden vollstimmigen Gesänge der Singetheedamen trennt, ganz an seiner Stelle ist. — Wozu ferner dies zweckwidrige A b j a g e n der lebhaften Tempi, (auganscheinlich gegen die Intention des Direktors) wodurch ihnen alle Deutlichkeit, alle Kraft genommen wird? — Liegt vielleicht das Feuer in der Schnelligkeit? — wird dadurch unser treffliches Orchester nicht selbst in den Schatten gestellt? — Ist es möglich, daſs die Flöte das Staccato durch die beiden D Oktaven im ersten Finale, was wir nur einmal, und zwar zu unserm gröſsten Vergnügen, hörten, herausbringen kann? — Wo soll der Tenorist in einem solchen Tempo mit seinen Passagen, wo beim Durchschreien der begleitenden Chöre mit seiner Stimme hin? — Ist er zu tadeln, wenn ihm die Läufe verunglücken und er zuletzt genöthigt ist, Viertel herauszuschreien, wo er sich mit halber Stimme in Achteln auf und abwärts bewegen sollte? — Wie so etwas auf einer B e r l i n e r Opernbühne geschehen kann und geduldet wird, begreifen wir nicht, und es zu rügen scheint uns um so nöthiger, da ein Fremder sonst leicht auf die Vermuthung gerathen könnte, das hiesige Publikum fühle dergleichen Uebelstände nicht. — Daſs der Autor an der gestrigen Verstümmlung seines Stücks keinen Antheil hat, und sie fernerhin nicht dulden wird, setzen wir zu seiner Ehre, und als gebührende Anerkennung seines Talents voraus.

— r — m — s.

IV. A l l e r l e i.

Z u r B e h e r z i g u n g.

Indem ich den eben erschienenen zweiten Band von R o c h l i t z e n s Buch für F r e u n d e d e r T o n k u n s t mit vielem Vergnügen durchblättere, fällt mir eine Notiz in die Augen, die manchem allzeitfertigen Wortführer Stoff zum Nachdenken geben könnte. — Seite 247 wird nämlich von Mozarts F i g a r o erzählt:

> Er machte erst wenig Glück; besonders sagte man: die Musik ist für eine komische Oper zu schwer und zu weit ausgesponnen. Nicht anders,

erzählt der Verfasser weiter,

> war's mit seinem D o n G i o v a n n i. Da sagte man: die Musik ist für eine romantische Oper zu gelehrt, zu vollgestopft von künstlich gearbeiteter Harmonie.

Welche Meinung von den Kompositionen, die uns jetzt mit Recht als Vorbilder genialer Leichtigkeit und Wahrheit gelten, und auf die, als unsre Muster, wir zurückgehen, namentlich wo es gilt, vor Ueberladung und Uebertreibung zu warnen! Hat man nicht damals über Mozart geurtheilt, wie unsre Zeitgenossen oft über die neuern Komponisten? Oft genug wird man auch bei Mozart auf Hasse und die ältern Italiener verwiesen haben, wie man jetzt auf ihn zurückdeutet und den jüngern Künstler in den Kreis des ältern bannen möchte, da doch dieser sich den seinigen so frei beschrieben hat, wie jener es vermag.

Digitized by Google

Haben nun unsre antimozartschen Vorgänger so ganz Unrecht — wie jetzt wol keiner mehr bezweifelt — so laſst uns prüfen, wie es mit den heutigen Aussprüchen über die neuern Komponisten steht. Es ist hier nicht darauf abgesehen, sie, oder einen von ihnen, gegen irgend eine Anschuldigung zu vertheidigen; das Urtheil über die Gesammtleistungen eines Künstlers, oder gar einer ganzen Periode kann nicht so kurz und schnell zusammengefaſst werden, und besonders in unserer Zeitung dürften selbst die meisten ausführlichen Aufsätze z. B. über Beethoven, Gluck, Spontini, Weber, Spohr u. andre nur Einleitungen und Vorbereitungen zu ausführlicherer Beurtheilung sein. Für diesmal suchen wir nur das falsche Urtelsprinzip kenntlich zu machen, aus dem jene irrige Ansicht von den mozartschen Werken und so manche unrichtige Beurtheilung neuerer hervorgegangen ist.

Es verhält sich mit den Urtheilenden, wie mit den Komponisten: die wenigsten mögen auf den Geist und das Wesen ihres Gegenstandes eingehen; die meisten begnügen sich an einer äuſserlichen Auffassung. Wie es Komponisten genug giebt, die auf Melodien, Harmonien, Modulationen, Instrumenteffekte, Neuheit, moderne Weise, allgemein wohlgefällige, ansprechende Manier und dergl. ausgehen, statt die wahrhafte Darstellung ihres Gegenstandes als alleinigen, alle jene Gestaltungen nicht blos bedingenden, sondern auch aus sich selbst erzeugenden Zweck vor Augen zu behalten; so haften viele — die meisten Urtheilenden an jenen Erscheinungen als in u. für sich abgeschlossenen und bestehenden Gegenständen und verlieren dadurch nicht blos das Ganze, sondern auch die nur aus dem Wesen des Ganzen hervorgehende und erfaſsbare Bedeutung jener Gestaltungen aus dem Auge. Ihr Urtheilen besteht dann in einem stückweisen Vergleichen des neuen Werkes mit den frühern als Muster anerkannten, oder mit einem nach ihnen gebildeten Schema. Da heiſst es denn: dieser neue Komponist sei nicht so klar, wie Mozart, jener häufe zuviel Dissonanzen, ein dritter zu viel Modulationen, ein vierter zu viel Instrumente und was dergleichen mehr. Fragt man, warum solche Anhäufung, Modulation u. s. w. zu miſsbilligen sei: so wird auf Mozart, Haidn und andre (wie zu ihrer Zeit auf ihre Vorgänger) zurückgewiesen, die es anders gemacht. Wer die Schwäche eines solchen Arguments ahnet, will es durch Lehrsätze vertreten, die freilich nur in allgemeinen Ausdrücken wiederholen, was jene Exemplifikationen an den erkohrnen Mustern andeuten. Da heiſst es denn: eine weiter ausgedehnte, bereicherte Form hebe die Einfalt auf, oder auch, eine zusammengedrängtere schade der Ausführlichkeit, eine bereicherte Modulation der Uebersichtlichkeit und ruhigen Haltung. Solche Sprüche werden denn auch auf den Inbegriff ganzer Gattungen und des allgemeinen Stils in einer frühern Periode gebaut und so sprach man, wie wir oben gelesen haben, vor dreiſsig Jahren dreist aus: der Figaro sei zu schwer für eine komische Oper (nämlich inhaltreicher, als die damaligen Leistungen dieser Art) und Don Juan harmonisire zu viel — nämlich mehr, als man bis dahin in solchen Kompositionen gethan.

Die gutmüthigen Urtheilfasser dieser Periode entschuldigen die angeblichen Verirrungen der Neuern mit dem unabweislichen Bedürfnisse nach Neuem und meinen, eine äuſsere Nothwendigkeit zwinge jene l e i d e r! zu solchem Ueberbieten und Hinausgehen über das Rechte — das heiſst bis dahin als Recht Erkannte. W i e a b e r, wenn die Neuern (Mozart, oder unsere Zeitgenossen) gar nicht nach jener Einfalt, jener Ausführlichkeit, jener Uebersichtlichkeit, jener Ruhe und Haltung u. s. w. ihrer Vorgänger gestrebt, wenn sie etwas ganz anderes, als diese gewollt haben, wenn ihre Idee und ihr Zweck jene Eigenschaften im alten Maaſse gar nicht dulden und zulassen? Denken wir denn noch so, wie vor funfzig Jahren? Ist unser Ideenkreis, unsre Anschauung vom Menschen und der Welt noch dieselbe? Oder nicht vielmehr ein weit weit höherer und reicherer Ideengang eröffnet? Und in der Musik allein sollte der menschliche Geist stehen geblieben sein? Während in allen Beziehungen (man sehe sich im Gebiete aller Wissenschaften und Künste, im Gesammtleben der Völker um) neue Regung und neues Leben sich zeigt und vorbereitet, sollte in der flüchtigsten der Künste Erstarren eintreten, das Alte, Gewohnte, bisher Erkannte absolute und unveränderliche Form, und alles weiter Gehende Verirrung, Fehler, Uebertreibung sein, oder äuſserliches Spielwerk eines müſsigen, eiteln oder blödsinnigen Kopfes?

Wir wollen kurzweg die so Urtheilenden zu den über Mozart Splitterrichtenden stellen, und nie ein neues Werk nach dem Maaſsstabe einer frühern Zeit, sondern jedes nur aus den Ideen und dem Standpunkte seiner Zeit beurtheilen. Wir wollen nicht bei der oberflächlichen Wahrnehmung stehen bleiben, daſs der oder jener Neuere etwas Anderes gemacht, als sein Vorgänger; noch vielweniger daraus folgern, daſs er deshalb gefehlt habe. Es muſs untersucht werden, was jeder gewollt, ob sein Zweck dem Standpunkte seiner Zeit angemessen und nach dem Standpunkte der Kunst erreicht sei. Dann nur werden wir jeden nach Würden und Wahrheit erkennen, jeden neben dem andern, jede Periode neben der andern gelten lassen, und die Kunst in ihrer Gesammtheit, in ihrem Fortleben begreifen.

Marx.

Prophetische Aussprüche der Tonkunst.

(Schluſs.)

Mensch, bist du weniger hinfällig als des Sandes Geräusch? bist harmonischer du als des heiligen Lie–

Digitized by Google

des Wohlklang? und wenn du zu Staub wirst, wenn dich die Vergänglichkeit anhaucht, darfst du klagen, der du nicht warst, wenn du nicht sein wirst?

Doch im Klange, der harmonisch sich aufschwingt, lebt ein höheres Etwas, ein ewiger Begriff. Des Klanges Ton, er steht harmonisch fest durch Zeit und Ewigkeit. Vergehen möge des Sandes Geräusch, des Menschen Hunger und Durst — des Windes Sausen; des Herzens wilde Begierden; des Donners Krachen; der Leidenschaften wüthender Gewittersturm; — verklingen mögen der Aeolsharfe lockende Gesäusel; Truglieder girrender Wollust; — verstummen mögen aller Saiten Zungen, aller Sehnsucht Schmerzen; — aller Posaunen Rufe, Prachtlieder alles Rühmens; — aller Becken Schalle, aller Thoren Geschwätze; — aller Pauken Donner, aller Hochmuth Lärmspruch; — der Trommel betäubend Gewirbel, des Reichthums blendender Schimmer; — verstummen mag alles: das körperhaft Sinnliche, das geistig Sinnliche, verstummen mag alles in Nichts hin; — was gehört und was gesehen wird, war nicht, wird nicht sein! Doch des Klanges Ton, die Stufe harmonischen Daseins; des Menschen belebendes Etwas, die Seele, ein Lied aus Gott, unsterblich emporgetragen, ist Ewigkeit deren Behausung.

2) Ton, Sinnbild der Seele.

Indem Gott die Mannigfaltigkeit der Klanghöhe schuf, konnte er seiner Vollkommenheit gemäſs nicht sie lückenhaft stellen; er konnte nicht bloſs solche Klanghöhen schaffen, die dem Harmoniesystem angehören, sondern mit einer gab er auch jede mögliche. Dennoch aber ist jede eine harmonische. Der kunstrecht annehmbaren giebt es nur wenige, damit durch Zulassung dieser wenigen aus dem allseiendenChaos sich eine höhere ewige Ordnung offenbare. — Wäre jede Klanghöhe zu jeder harmonisch, so würde dadurch bei ihnen die zum Göttlichen nothwendige Gesetzlichkeit mangeln. Ohne solche Gesetzlichkeit würde sich aber alles nur chaotisch zu verunstalten vermögen. Diese Ueber-Ordnung beschränkender harmonischer Gesetzlichkeit gehört daher zu der wundervollen göttlichen Vollkommenheit, die im Erschaffen alles Mögliche setzt, den unbegränzten Anfang alles Seins erschöpft, und doch aus diesem Chaos-All nur das in Zweckmäſsigkeit und Schönheit Vollkommene ins ewige Leben ruft.

Wenn nun Chaos und harmonische Vollendung, nach göttlichem Wahlspruche bestehen müssen; — wenn vor dem schaffenden Tondichter nur derjenige Ton Gnade findet, der innerhalb der harmonischen Gesetzlichkeit sich befindet; Mensch! wie wird deine Seele verworfen werden, wenn sie nicht zu einer Stufe moralischer Weltharmonie sich erhoben hat? Sprich nicht: „Gott ist gnädig, er kann mich nicht verdammen wollen! — wenn der irrdische Künstler einen disharmonischen Ton in seinem Werke zu dulden sich nicht bewegen läſst; wie viel weniger kann Gott, — um dich zu retten, — das Wunder seiner gesetzschweren Vollkommenheit vernichten wollen. In der Strenge dieses Strafgerichtes, wie es verheiſsen ist, ruht die ewige Harmonie, die auch der Verlorene anzubeten nicht widerstreben kann.

Darum zittre Sünder, und erhebe dich zur Harmonie der moralischen Weltordnung.

3) Dissonanz; Sinnbild der sündhaften, doch begnadigten Menschennatur.

Wie es vorzubereitende, durchgehende und frei eintretende Dissonanzen giebt — die jedoch sämmtlich, um nicht disharmonisch zu werden, eine harmonische Auflösung fodern, — so giebt es auch der Handlungen, vorbereitet dissonirende, durchgehend dissonirende, und frei eintretend dissonirende, welche, als an und für sich unstatthaft, sich ebenfalls sittlich harmonisch auflösen müssen, wenn sie nicht als moralisch disharmonisch verwerflich sein sollen.

Vorbereitet dissonirende Handlungen sind solche, die ein Mensch vermöge seiner Stellung in den Umgebungen und Ansichten, so wie im Drange der Umstände nicht zu vermeiden vermag, gleichsam aus dem harmonisch Vorausgegangenen sie zu beginnen gezwungen wird. Lösen sich solche nothwendige oder Schicksalshandlungen harmonisch auf, d. h. gleichen sie sich in ihrem Fortgange zum Sittengesetze aus, oder, haben sie an und für sich kein unmoralisches Streben, — denn ein unmoralisches Streben kann sich nicht harmonisch auflösen, — dann sind solche vorbereitet dissonirende Handlungen nicht allein vor dem höchsten Richter straflos; sondern, wie Dissonanzen die bedeutsame Würze der Tonkunst, so sind solche Handlungen die Würze der Weltbegebenheiten und des einzelnen Lebens; und in diesem Sinne ist die vom Schöpfer zugelassene Sündhaftigkeit der Menschennatur eine Vollkommenheit der göttlichen Einrichtung: denn nur in dem Kampfe des Guten gegen das Böse, in der harmonischen Auflösung beides zum Guten, kann der Mensch seine moralische Freiheit anwenden und bewähren.

Diese Doppelnatur wird zwar häufig Dissonanzen herbeiführen; solche sind aber in ihrer moralischen Ausgleichung, vermittelst der Freiheit im Handeln, zur Veredlung, die nur auf diesem Wege der möglichen Vervollkommnung der Menschennatur stattfinden kann, nothwendig.

Durchgehend dissonirende Handlungen sind solche, die in dem Fortschreiten von einer moralischen Handlung zu einer zweiten einen dissonirenden Durchgang nicht vermeiden lassen. Auch für diese dissonirenden Durchgänge ist der Mensch nicht verantwortlich. Welche manche Härte z. B. muſs derjenige begehen, der gerecht sein will; wer aber diese Härte zu vermeiden sucht, wird dadurch ungerecht zu werden, nicht vermeiden können.

J. C. Markwort.

Berichtigung.

Das in Herrn Iwan Müllers Konzerte von unserm geschätzten Virtuosen, Herrn Greulich, vorgetragene Rondo ist nicht (wie in dem Berichte darüber*) u. den ausgetheilten Konzertzetteln irrthümlich angegeben) von Ferdinand Ries, sondern von Herrn Greulichs eigner Komposition.

D. Red.

*) No. 13, S. 103 d. Ztg.

Digitized by Google

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandl...

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 20. April. —— Nro. 16. —— 1825.

II. Recensionen.

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen; mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter u. s. w. Mainz, in der Groſsherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne. Preis 9 Thlr.

In keinem Fache der Tonkunst haben die Italiener ihr altes Ansehn und ihre Oberherrschaft so fest erhalten, als in der Gesangkunst. Noch jetzt ist die Mehrzahl groſser Sänger und Sängerinnen italienischer Abkunft und bei weitem der gröſste Theil der übrigen aus italischer oder italisirender Schule und es besteht die allgemeine Meinung, daſs nur diese zur Vollendung führen könne. Die wichtigsten Folgen treten aus diesem Verhältnisse hervor. Vor allem erwähnen wir jene bei der Mehrzahl eben der vollendeten Sänger sichtbare Neigung zu italienischer Vortragsweise — selbst bei Kompositionen, die in nicht-italischem Sinne geschaffen sind — eine Neigung, die nur zu häufig Sänger und Zuhörer zu einem Miſsverstehen der Komposition und zu schielenden und verwirrenden Vergleichen dem Geiste nach verschiedener und nur durch rücksichtlose Manier assimilirter Werke führt. Diese Richtung der Sänger kann nicht anders, als einen groſsen Einfluſs auf den Geschmack und das Urtheil des Publikums in allen musikalischen Angelegenheiten ausüben und gilt uns als die vornehmste Ursache, warum das Bedürfniſs einer nationellen, aus deutschem Geist hervorgegangenen und allein zu seiner Befriedigung geeigneten Musik noch nicht allgemeiner zum Bewuſstsein der Komponisten und der Kunstfreunde gekommen ist.

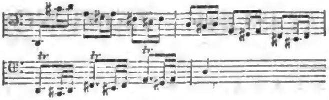
Mit diesen Andeutungen möchten wir den Lesern vorläufig den jetzigen Standpunkt der Gesangkunst bezeichnen, ehe wir uns über das Bedürfniſs unserer Kunst- und Kunstperiode weiter aussprechen und, was in dem vorgenannten groſsen Werke dafür geschehen, ausführlicher berichten.

(Fortsetzung folgt.) S. 158

Missa für vier Singstimmen im Chor, mit Begleitung des ganzen Orchesters; komponirt von Ignaz Ritter von Seyfried. No. 3. Partitur. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 3 Thlr.

Kyrie, G-moll $\frac{3}{4}$. Die erste Violine fängt mit der Viola eine Figur an, die mit dem sechsten Takte schlieſst, wo die Singstimmen eintreten; dieser einfache Gesang in den Saiten-Instrumenten würde sich gut machen, wenn nicht der Komponist dadurch, daſs er mit der ersten Violine im ersten Takt den Fagott, im zweiten die Klarinette, im dritten die Oboe und wieder den Fagott, alle aber immer nur einen Takt hindurch, im vierten und fünften die Flöte, die Klarinette und die beiden Fagotts eintreten läſst, den Effekt verfehlt hätte. Hierdurch entstehen zu kurz abgebrochene Phrasen, die dem Ohre unmöglich wohl thun können. Eben so sind in diesem Satze die Singstimmen gehalten; die Instrumentation bleibt sich durchaus treu; hier und da tritt bald für dies, bald für jenes Instrument ein kleines Solo ein. Die am Schlusse des Satzes in D-dur auf dem Cello trillernde Figur

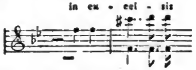
Digitized by Google



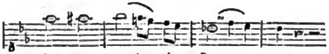
paſst nicht für die Kirche und würde sich ohne Zierrath, wenn nur die Haupttöne des D-dur-Akkords erschienen, besser ausnehmen.

Gloria B-dur $\frac{3}{4}$. Allegro, fängt kräftig mit ganzem Orchester an; widrig ist die Deklamation der Worte: in excelsis deo

das lange o, welches alle 4 Singstimmen haben, wird durch die Blasinstrumente noch mehr herausgehoben, die eine halbe Note mit einem Punkte aushalten, unter welcher noch ein rfz. angedeutet ist; wozu dieses alles? Der Komponist hat doch das Ausrufungszeichen hinter Deo nicht mit in Musik setzen wollen? Eben so unangenehm erklingt gleich nachher das cis im Diskant zum F im Basse, da das cis durch die Oboe zu grell herausgehoben wird.

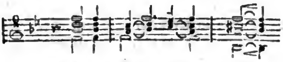


Der Schluſs im Diskant ist matt

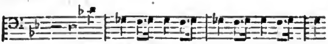


und macht ungeachtet des in den beiden letzten Takten angebrachten Paukenwirbels keine Wirkung. —

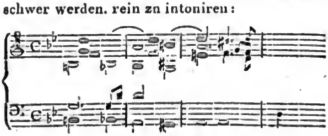
Die Verkündigung des Friedens auf Erden (et in terra pax) tritt angenehm und beruhigend ein, aber der Frieden selbst, obgleich lang ausgedehnt, ist nicht befriedigend, sondern unangenehm durch die im Alt zu lange liegen bleibende übermäſsige Sekunde



die Modulation bei den Worten: bonae voluntatis nach Ges-dur ist schön und karakteristisch, so wie die Stimmenführung hier vorzüglich ist. — Schleppend und ohne Kraft ist aber folgende Stelle



wo der Tenor mit dem Basse in Terzen, und der Alt mit dem Diskant sich in der Gegenbewegung hören läſst; auf diese Art loben und preisen wir nicht. — Nachdem der Komponist den lebhaften Eintritt der Worte: gloria in excelsis wie im Anfange wiederholt hat, folgt ein Diskant-Solo, welches wie die nacheinander folgenden Soli für den Tenor, den Baſs und den Alt einfach und schön gehalten ist; eben so einfach und doch wirksam ist auch die Instrumentation, durch welche die Singstimmen oft sehr herausgehoben werden; nach dem Tenor-Solo tritt wieder der Anfang des Satzes ein, wodurch die Soli sehr gewinnen, die übrigens flieſsend geschrieben sind. Beim Schlusse des Baſs-Solo sind die Fagotts und Oboen gut angebracht, wie auch das Cello; es möchte sonst dem Sänger schwer werden. rein zu intoniren:



Das Solo für den Alt möchte anders schliessen; warum dieser Schnörkel, der unmöglich Effekt machen kann

(Im Diskant-Solo, pag. 21. Takt 6, ist ein arger Druckfehler; es erscheinen $\frac{5}{4}$, die ein guter Korrektor nicht hätte stehen lassen. Herr Hofmeister mag sich einen guten Korrektor anschaffen.) *)

Der Satz schlieſst mit einem Amen, welches als Fuge behandelt ist; der Komponist, den wir aus seinen früheren Kompositionen als bra-

*) Die armen Korrektoren! Anm. d. Korr.

Digitized by Google

ven Kontrapunktisten kennen, zeigt sich hier wieder vorzüglich; die Stimmenführung ist ausgezeichnet, und bei der strengen und korrekten Arbeit leuchtet doch Phantasie hervor. Am Ende dieses Amen ist auch der unisono im Chor, mit Begleitung der Alt- und Tenor-Posaune, der Flöte, Klarinette und Oboe schön angebracht und von vortrefflicher Wirkung, so wie gleich nachher der Eintritt der Pauken und Trompeten. — Das Amen kann zum Studium empfohlen werden. Sanctus G-dur ¾ ist durchgehends wieder in der Stimmenführung gut gehalten, karakteristisch ist der Eintritt der Singstimmen bei den Worten: pleni sunt coeli. Benedictus B-dur ¢. Die zu kurzen Phrasen, wie schon oben erwähnt, können keine angenehme Wirkung auf das Ohr hervorbringen; der Eintritt der Solostimmen im Chor ist gut berechnet. Der folgende Satz Osanna in excelsis, fängt imponirend an, indem die Stimmen kräftig nach einander eintreten; der ganze Satz macht Effekt.

Agnus Dei, E-moll ¢. Der Komponist hat die Singstimmen wieder mehre Mal im unisono eintreten lassen, was von herrlicher Wirkung ist, da die Begleitung der Blasinstrumente dazu durchaus einfach ist und nur die Violinen mit der Viola einen figurirten Gesang führen; vorzüglich karakteristisch sind wieder die Worte miserere nobis behandelt. Im Dona nobis pacem ¢ Allegro sereno, macht das zu oft wiederholte do

sich schleppend. Hiervon abgesehen, ist das Thema sonst brav durchgeführt, nur möchten einzelne Stellen, z. B.

nicht angenehm klingen, weil das Ohr den Uebergang von Fis nach Es nicht leicht aufnimmt. — Der Schluſs des Werkes, wo eine Stimme nach der andern den Frieden anzeigt, und damit aufhört, ist ein langer Friedensschluſs, aber kein kräftiger. —

Im Ganzen hat der Komponist ein braves Werk geliefert, wofür wir ihm danken und wodurch er uns wünschen läſst, bald wieder eine so brave Arbeit von ihm zu sehen; möge er aber lieber wieder aus sich selbst herausarbeiten und Haidns und Mozarts Meisterwerke lassen, wie sie sind; es bedarf keiner Umarbeitung und keines ewigen Ahasverus *), um sie ewig zu machen.

D..n.

III. Korrespondenz.

Naumburg im März.

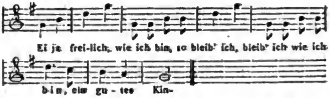
Ei, wie werden Ihre Berliner Leser und Leserinnen die Köpfe schütteln, die Näschen rümpfen und moquando verfahren, daſs man sich unterfängt, aus einer kleinen Stadt, wie Naumburg, Korrespondenzen in eine Berliner Zeitung zu senden. Aber diese eine müssen Sie schon aufnehmen. Ich bin ja auch in Berlin gewesen, ich lasse es in allen Ehren — aber kleine Städte haben auch ihre Reize und groſse ihre Schwächen.

Freilich Ihre Prachtopern mit den schönen Koulissen und ächt silber — zindelnen Wasserfällen und perspektivisch aufgesteckten Ruinen, die fehlen uns, und wir müssen zufrieden sein mit einem Blick in das Doppelthal der Saale und Unstrut zwischen den Rebenhügeln, deren eines frisch grün und blau herauflächelt, während das andre von der grad' hineinfallenden Abendsonne mit rosigem Dufte gefüllt wird. Ach, und unsre Klippen- oder Rudolsburg, zu deren Füſsen die Saale mit Kieseln kämpft, wie sie weiterhin Felsen spaltet — unsere Rudolsburg hat so gar nichts klassisch griechisches — in Olimpia könnte sie gar nicht gebraucht werden — ist auch auf rohe natürliche Weise von Stein- und nicht von Leinwand. Nun vollends Ihre Ballets, die man bei jeder Oper zu besehen kriegt — Himmel, wie können die Leute die Beine hoch heben, springen auf, springen ab, springen rechts, springen links, als wär's nicht näher, gleich stehen zu bleiben. Wir armen Naumburger haben jährlich nur ein Ballet, ein Kinderballet zum Hussitenfeste auf der Schützenwiese, u. gar nicht piquant — die Kleinen haben nicht einmal dicke Mohrenmasken vor. Auch ist zu wenig Schmuck dabei — eine groſse Matte mit Linden eingefaſst und im Regen der Lindenblüten in und vor Zelten die Kreise der frohen

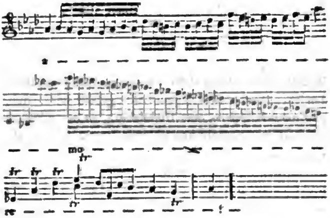
*) Anspielung auf den Versuch, aus Mozartschen Kompositionen (Quatuors, Sonaten u. s. w.) die Oper Ahasverus, der ewige Jude, zusammen zu setzen. D. Red.

Digitized by Google

Väter und aller der Mütter, die — jede über alle übrigen, mit ihren Kindern triumphiren. Auch mit der Musik ist es schlecht bestellt. Denken Sie, es wird nicht einmal der Don Juan gewalzt, geschweige ein Wolfsſchlucht–Kottillon oder eine Sehnsucht-Ekossaise oder dergleichen Gemüthserquickung dargebracht, sondern die Kinder singen in ihrer Fröhlichkeit und Unschuld selbst zum Tanze. Indeſs es klingt recht artig und froh und unschuldig; erinnern Sie sich noch, I. H. R., aus Ihrer Anwesenheit bei uns des Refrains zum Kinderliede:



nämlich Kind. Aber Sie dürfen sich wol die Freude an so einfachen Tönen nicht mehr merken lassen; es bringt Sie wol um den Kredit, wenn Ihnen was andres gefällt, als groſse, groſse und gelehrte Musik — solche Stellen:



Aber in einem Punkte sind wir doch besser daran, als die Groſs–Städter — nämlich in unserm Mangel an Musik. Ich rede ernsthaft und meine es so. In Berlin und andern groſsen Städten ist die Lust zur Musik wirklich so weit gestiegen, daſs sie Unlust an der Musik mit sich führt. Kann der Berliner in Charlottenburg oder im Schulgarten, oder bei Hofjägers, ein Glas Bier und eine Tasse Kaffee trinken, ohne ein halbes Schock Klarinetten, Trompeten und Trommeln? Noch zittre ich, wenn ich meines ersten Spaziergangs im Thiergarten (es war am Himmelfahrtstage Abends) gedenke, wie ich, in süſsen Frühlingstraumereien dahin schlendernd, auf einmal von allen Seiten, aus allen Gärten mit Kanonendonner — auf groſsen Trommeln — angefallen wurde; die übrigen Instrumente waren auch zu hören — ich dachte, der selige Napoleon wäre auferstanden und wiedergekommen. Nun gar im Winter! Alle Tage neue Opern, ausgesuchte Konzerte, Sonntags schöne Kirchenmusik, besonders von Fasch und andern Berlinern *). Da wird man wirklich gleichgültiger gegen das Einzelne und — was die Hauptsache ist — wenn man alles so bequem zu hören kriegt, warum soll man sich da selbst bemühen?

Aber in unsern Mittel– und kleinern Städten, was wir da nicht selbst machen, haben wir auch nicht; und soll was Bedeutendes geschehen, o, wie setzt sich da alles in Bewegung! Kaufmanns– und Rathstöchter, Oberlandesgerichtsräthe und Oberlandesgerichtsboten, Stadtmusici, Dilettanten und durchreisende Virtuosen aus Merseburg und der Umgegend, alles thut sich zusammen, übt, probirt, eifert, begütigt; alle groſsen Wäschen in der Stadt werden ausgesetzt, der Tagezeddel zu den Sessionen wird um ein Dutzend Nummern kürzer, aus den Weinbergen wird frischer Bordeauxer für die Fremden angefahren, Herr Schulz legt seine Apokalypse und seine Naturphilosophie bei Seite und verkündet der Stadt und Umgegend im Naumburger Anzeiger das bekannte Ereigniſs und nun endlich strömt Naumburg in seinen Börsensaal und wundert sich und freut sich, daſs Konzert ist. So etwas Wichtiges und Anregendes erlebt Ihr Groſsstädter gar nicht! Nur das Thun macht stark, das Empfangen ärmlich.

Und ich sage Ihnen, es wird gar nichts Geringes geleistet.

In unsern Konzerten wurden dieses Jahr: Axur von Salieri, Cosi fan tutte, die Es–Sinfonie von Mozart, Kyrie und Gloria von Häser, Natur und Liebe von K. M. v. Weber und Mehres aus der Zauberinsel von Zumsteeg, den Jahreszeiten von Haidn u. s. w. gegeben.

Ausserdem ward voriges Jahr im hohen Chor der Domkirche, auch vom Singeverein unter Leitung unsres verdienstvollen Herrn Kantors Wagner zu wohlthätigen Zwecken am Charfreitage die hier lange nicht gehörte Passion von Graun gegeben. Eben so wird dieses Jahr zum Besten der am Niederrhein Verunglückten Abt Voglers Requiem aufgeführt. Lange hat keine Musik so angesprochen als diese einfach groſse Komposition. Besonders herrlich (ein musikalisches Seitenstück zu Buonarottis jüngstem

*) Selig sind, die nicht hören und doch glauben.

Digitized by Google

Gericht) ist die Schilderung jenes Tages, wo Alles in Staub fällt vor dem Richter, dem Alles klar ist, was hier verborgen war. Es tönt der Drommetenruf und weit hallt es wieder im unermeſslichen Weltall. Wacht auf, ihr Müden vom tausendjährigen Schlafe! — Wie Donner im Gebirge, verhallend und durch den Wiederhall verstärkt, rollt es am Himmel hin im tuba mirum des Basses und wie schüchterne, zagende Frauenweise begleiten es sanft die andern Stimmen; — es bebt die Erde und das Fleisch ersteht zum Leben, Antwort vor Gericht zu geben. Ueberaus schön ist das Voca me cum benedictis, — ein einfaches kindliches Flehen. — Das dreimal heilig! tönte durch die Räume und was Odem hat, jauchzt: Himmel und Erde sind deines Ruhmes voll, Hosianna in der Höhe! — Auch einige reisende Virtuosen haben uns diesen Winter besucht. Zuerst war ein junger Pianist, Albert Schilling, aus Magdeburg hier, er spielte unter andern ein Mozartsches Konzert (C-dur No. 5. bei Br. u. H.) so wie einige andere Piecen mit Beifall. Kurz darauf kam auch der K. sächsische Kammermusikus Kummer nebst Sohn hierher. K. d. ältere blies ein selbst komponirtes Konzert für den Fagott mit obligaten Pauken. K. der jüngere spielte ein Konzert von Field und Polonaise von M. v. Weber sehr artig und mit Beifall auf dem Pianoforte. Im März war auch ein Herr A. Ekard, angeblich K. Groſsbrittanischer Kammermusikus hier. Lieſs eine Ouvertüre und einen Sinfoniesatz von gewöhnlichem Schlag und eigner Komposition, so wie sich auf Geige und Guitarre hören. Sein Guitarrenspiel war vorzüglich und auſserordentlich fertig.

Sehn Sie, w. H. R., so machen wir Naumburger Musik und wem das nicht genügt, der geht ins Buchholz und lauscht den Nachtigallen. Thun Sie gleiches u. s. w. Iex.

Berlin, den 12. April.

Nach zu langer Ruhe ist heute Lodoiska wieder auf unserm Theater erschienen und hat die Theilnahme an dem groſsen Dramatiker Cherubini neubelebt. Die Oper ist über 36 Jahr alt*) und man muſs sie jünger und frischer nennen, als manche unserer neuesten. Sie enthält Scenen, die gar nicht schöner gesetzt werden können, z. B. das Duett No. 9. im zweiten Akte zwischen Lodoiska und Durlinsky. Andere schienen uns schwächer, ja in dramatischer Beziehung oft sehr schwach, und das waren diejenigen, wo die Musik nur zur Ausfüllung eines leeren, in den Gang des Drama nicht eingreifenden Auftrittes verschwendet war, z. B. die Polonaise No. 6. Hier lobt sich Varbel (der Diener) mit vollen Backen seinen gesunden Appetit und auf der andern Seite sehnt sich der Held nach der Geliebten. — Manche sehr schön beginnende Scene ermattete auch durch zu weite Ausführung (z. B. das Terzett zu Anfange des ersten Finale No. 7.) oder durch zu häufige und zu lange, auf stummes Spiel berechnete Zwischenspiele — z. B. das Quintett zu Anfange des zweiten Akts. Es scheint uns überhaupt ein unrichtiges Bestreben vieler dramatischen Komponisten, den einzelnen Scenen in ihren Opern möglichste Ausdehnung zu geben und nicht eher zu schlieſsen, als bis sie die darin niedergelegten musikalischen Ideen nach allen Seiten hin ausgeführt haben. Solche Scenen können auſser dem Zusammenhange des Ganzen groſses Interesse gewähren, während sie im Zusammenhang dem raschen Fortgange der Handlung hemmend in den Weg treten, und unvermuthet dem Total-Eindrucke Abbruch thun. Diese Absicht der Komponisten, die einzelnen Scenen in ihren Opern recht reichhaltig und formell vollständig auszuführen, gehört in die Reihe jener äuſserlichen und Nebenabsichten,*) unter deren Einwirkung nie etwas Vollendetes entstehen kann. Der rechte Dramatiker muſs so viel Selbstverläugnung — oder, um richtiger zu reden — soviel Selbstbewuſstsein und Einsicht in die Sache haben, daſs er stets bereit ist, die sonst etwa beliebte Ausführlichkeit und Fülle der einzelnen Scenen dem Endzwecke des Ganzen zu opfern; er muſs ertragen, ja er muſs wünschen, daſs das Einzelne auch von den Zuhörern neben dem Ganzen als Untergeordnetes erscheine, daſs es sogar verschwinde und der Eindruck des Ganzen um so bestimmter und bleibender sei.

Die Ausführung dieser Oper unter der Direktion unsers so talentvollen und thätigen Musikdirektors Schneider, nachdem das Werk so lange geruht hatte, war musterhaft zu nennen, und es gereicht dem Ref. zur lebhaften Freude, daſs die Leistung des Direktors und des Orchesters gleich nach der Ouvertüre die lebhafteste Anerkennung fand. So muſs eine Ouvertüre vorgetragen werden, mit dieser unwandelbaren Präzision, mit diesem Feuer, dieser Nüancirung des Forte und Piano, um das Publikum im Voraus für die Oper zu enthusiasmiren.

*) Sie wurde zum ersten Male am 18. Juli 1791. auf dem Theater Feydeau in Paris aufgeführt.

*) No. 15. S. 119 der Zeitung.

Digitized by Google

Unter den Schauspielern müssen wir vor allen das Herrn Blume (Dorlinsky) mit groſsem Ruhme erwähnen, der in dieser Rolle vollen Anlaſs fand und nahm, sein groſses Talent als Schauspieler und Sänger zu bewähren. Au einigen Stellen hätten wir gewünscht, daſs er die Töne mehr getragen als gestoſsen hätte; indeſs fühlte man überall, daſs er von seiner Rolle durchdrungen und auf jenen Punkten vielleicht nur durch die Lebhaftigkeit des Spiels weggerissen wurde. Meisterhaft trug er sein Duett mit Lodoiska vor.

Diese wurde von Madam Milder trefflich gegeben. An mehren Stellen erhob sich ihr Gesang zu dem höchsten Ausdrucke, namentlich in jenem Duett. An andern Orten schien sie es mehr darauf abgesehen zu haben, ihre schöne Stimme zu zeigen und hielt deswegen z. B. die ersten Töne, mit denen sie aus dem Thurme das erste Finale beginnt, übertrieben lange aus. Schön klangen diese Töne, und sie verfehlten nicht den lauten Beifall des Publikums. Allein sie waren unwahr; so langsam und langgezogen ruft kein Mensch. Ref. möchte wohl wissen, ob jener errungene Beifall der Madame Milder die gröſste Vergeltung sein könne? — Sie darf sich dabei ihres kräftigen schönen Organs freuen und wir theilen diese Freude. Aber das wagen wir zu behaupten, daſs bei jenen Tönen von allen Applaudirenden keiner an Lodoiska gedacht, alle nur an Madam Milder mit der schönen Stimme. Der höchste Triumph aber für einen Schauspieler wird stets sein, um seiner Rolle Willen vergessen zu werden. Noch immer verstehen zu viele Sänger und Sängerinnen unter dem Ausdrucke „dankbare Partie“ nur eine solche, die ihnen möglichst viel einzelne Anlässe giebt, ihre Gaben und Fertigkeiten darzulegen. Wer aber seine Partie nach der Anzahl der das Publikum anlockenden Stellen schätzt, der hat noch nicht die Vollendung erreicht. Nur der wird das Höchste leisten, der alle Einzelheiten um das Ganzen willen aufzugeben vermag, der alles nur aus der Idee des Ganzen entnimmt und auf sie bezieht. Für ihn giebt es dann in jeder gelungenen Komposition so viel dankbare Stellen, als überhaupt seine Partie enthält. Er wird nämlich nicht immer Gelegenheit finden, Stärke, Schönheit, Gewandtheit der Stimme, oder diesen und jenen, zur Kunstfertigkeit erhobenen Ausdruck vorzuzeigen; an jedem Ort ohne Ausnahme wird er aber der Idee des Komponisten und immer den nothwendigsten Foderungen des gereiften menschlichen Geistes entsprechen, und durchgehend mit dem besten Erfolg belohnt werden, den der Gegenstand und die Komposition in ihrer Gesammtheit zulassen.

S. K.

Hamburg, im April 1825.

Indem ich mich anschicke, Ihnen einen ausführlichen Bericht über das musikalische Thun und Treiben in unserer freien Reichsstadt, oder vielmehr über den Geist, der dasselbe beseelt, zu geben, freue ich mich, da so das Einzelne der verschiedenen Leistungen in meiner Seele vorüberzieht, bemerken zu können, wie sich doch eigentlich im Ganzen ein guter Geist offenbart, d. h. ein solcher, der sich am Alten, Vortrefflichen weidet, und sich nicht vom Klingklang des Modernen übertäuben läſst. — Musik ist auch jetzt bei uns an der Tagesordnung. Doch hat man von einer falschen Richtung, den gewöhnlich der falsch um sich greifende Dilettantismus zu nehmen pflegt, wenig zu befürchten, da die Männer, die eine Stimme in re musica bei uns haben, zu denen gehören, die die edle Musica nicht als ein kurzweilig Ding, sondern als eine heilige Kunst betrachten. — Unter diesen nenne ich Ihnen nun vorzüglich den als Künstler wie als Menschen vorzüglich achtungswerthen Klasing, der, nach dem Urtheile eines groſsen Virtuosen auf dem Pianoforte einer der ersten Adagiospieler Deutschlands auf diesem Instrumente, procul negotiis der Kunst und seinen Freunden lebte und von den letzteren wie ein Vater geehrt und geliebt wird. — Ich trenne ungern den Künstler von dem Menschen, und bin daher auch der Meinung, es könne keiner ein ein rechter sein, der nicht ein rechter Mensch ist; deshalb werden Sie es mir nicht miſsdeuten, wenn ich Ihnen in der Schilderung eines solchen auch zugleich eine Schilderung seines irdischen Treibens gebe, um Sie meiner Meinung nach auf den rechten Standpunkt der Beurtheilung, was man von ihm zu erwarten habe, zu stellen. — Eine von Klasings Lieblingsbeschäftigungen ist die, Händels Werke, die man mehr dem Namen als dem Inhalte nach in Deutschland kennt, der Vergessenheit zu entreiſsen; seine neueste Arbeit in diesem Zweige ist die Athalia, die im Laufe dieses Jahres bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheint. Die Athalia ist, wenn ich nicht irre, bereits das sechste von des unsterblichen Meisters Werken, das er mit so verdienstlichem Fleiſse für Deutschland besorgt hat — doch beschäftigt er sich auch mit eignen Produktionen und hat ein musikalisches Drama in diesen Tagen vollendet, zu dem ihm der deutsche Improvisator D. B. Wolff den Text geliefert hat. — Es heiſst Belsazar, und ist bereits in Dilettantenvereinen mit aus-

Digitized by Google

gezeichneter Theilnahme aufgeführt worden. — So hat er auch in Verbindung mit diesem, der die deutsche Uebersetzung besorgte, zum Besten der durch die Ueberschwemmung Verarmten, zwölf Brasilianische Volkslieder, die in Maranhao von einer liebenswürdigen Frau gesammelt, und ihm zu diesem frommen Zwecke überantwortet sind, herauszugeben. — Diese Lieder, die ein ganz eignes Gepräge führen, übertreffen meiner Meinung nach selbst alle uns bekannten Volkslieder an Zartheit und innerer Naivetät. — Wenn ich nun noch hinzufüge, daſs Claſsing vereint mit der trefflichen Louise Reichard eine Singe-Akademie in der hauptsächlich für den geistlichen Gesang gewirkt wird, vorsteht, so werden Sie sich ein deutliches Bild von seinem Wollen und Sorgen entwerfen können, und mit mir den wackern Künstler ehren und lieben. —

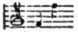
In der Reihe hamburgischer Dichter folgt ihm am würdigsten der als genialer Liederdichter durch ganz Deutschland rühmlichst bekannte Albert Methfessel, der, seit einigen Jahren bei uns einheimisch, bedeutendes bereits gewirkt hat. — Ihm verdanken wir unsere Liedertafel, der er glorreich vorsteht, und die in ihren groſsen monatlichen Vereinsabenden bereits gezeigt hat, was Einigkeit und wahre Kunstliebe vermögen. M. hat die Lust am vierstimmigen Männergesange bedeutend geweckt, und dieser wird jetzt mit vieler Liebe in unsern Ringmauern kultivirt. — Eben so hat er als Musikdirektor des Apollo-Vereins, eines Dilettantenkreises, für Instrumentalmusik sich viel Verdienst erworben. — Ref. hat unter and. Beethovens Symphonie pastorale daselbst vortrefflich ausführen hören. — M. macht sich aber auch nichts daraus, mit eiserner Beharrlichkeit seine Herrn Dilettanten, unter denen mancher sehr talentvolle sich befindet, dieselbe Passage zwölf Mal wiederholen zu lassen, bis sie sie im wahren Geiste aufgefaſst haben. — Sie sehen also auch daraus, wie ernst man es mit der Kunst meint. —

Grund, ein mehr gelehrter als erfindungsreicher Musiker leitet in Verbindung mit einem Herrn Steinfeld ebenfalls die Leistungen einer Singakademie, die bereits sehr wackre Proben abgelegt hat. — Grunds neueste Erzeugnisse sind eine Oper die Burg Falkenstein und eine Kantate zur Feier des Stiftungstages der hanseatischen Legion (Text von dem würdigen Freudentheil). — Von dem ersten Werke kann ich Ihnen nichts sagen, da ich nichts davon gehört habe; das zweite, bei dessen Aufführung ich zugegen war, hat mir wohlgefallen. —

Rühmlichst muſs ich noch eines Herrn Berens erwähnen, der im Laufe dieses Winters zwei Mal den Josua von Händel zur Aufführung brachte, und sich überhaupt um den geistlichen Gesang in Hamburg Verdienste erworben hat. —

B. Romberg lebt in Hamburg, das ist Alles, was ich Ihnen von ihm mittheilen kann. — Zu den lobenswerthen jungen Künstlern unserer Stadt zähle ich die Violinisten H. Aug. Petersen; Költn und Lindenau, und den Pianisten Hrn Guntram. — Unser Wunderkind (jede Stadt muſs ja jetzt eins haben so gut wie ihr Wappen, ihre Bürgerwache ect.) Luise David ist auf einer Kunstreise mit ihrem Bruder begriffen. — Unsere Oper (lucus a non lucendo) wäre gut, aber — (sie wird sehr gut werden, wenn sie einmal durchgängig neu besetzt wird.) — Der Herr Musikdirektor Eule hat eine neue Oper komponirt, von der der Text ein Meisterstück von Erbärmlichkeit ist. Sie heiſst Giaffar und Zaide, und wird von seinen intimen Freunden sehr gelobt; ich aber bin nicht sein intimer Freund, sondern nur

Ihr ergebenster



Berlin.

Mittwoch, den 13. April, groſses Vokal- und Instrumental Konzert im Königstädtischen Theater, gegeben von Wilhelm Ehlers, Opern-Regisseur und Profeſsor der Gesanglehre.

Den Anfang machte der erste Satz aus dem G-moll-Quartett von Mozart, welchen der Ritter J. von Seyfried als Ouvertüre zu dem Drama Ahasverus, auseinander gearbeitet hat; dies Quartett, schön in seiner Originalität, macht als Seyfriedsche Ouvertüre keinen Effekt; dennoch gebührt dieser Ouvertüre bei weitem der Vorzug vor der Zigeunerscene, zu welcher die vierhändige C-dur-Sonate nolens volens hat herhalten müssen. Wo ist denn in dieser Sonate auch nur das Geringste, das auf die entfernteste Weise mit Zigeunern zusammengestellt werden könnte? Ueberhaupt; möchte etwas Passendes für solch' herumziehendes Gesindel wol in den sämmtlichen Werken Mozarts nicht aufzufinden sein; wir begreifen daher nicht, was den Ritter von Seyfried, den wir aus seinen früheren Kompositionen schätzen, bewogen hat, Mozarts Werke so gewaltthätig zu verändern. — Was die Ausführung der Ouvertüre von Seiten des Orchesters betrifft, so war sie leidlich; indessen wäre zu wünschen, daſs sämmtliche Saiteninstrumente mit mehr Feuer nnd Leben behandelt würden, wie man es mit Vergnügen bei dem braven Vorgeiger an der ersten Geige, Herrn Mühlenbruch, wahrnimmt. In der Zigeunerscene zeigte sich Dem. Kath. Eunike sehr angenehm und Herr Krause lieſs uns eine sehr wohlklingende Tenorstimme hören, die, wenn Fleiſs und schulgerechte Uebungen nicht unterbleiben, für die Folge etwas Bedeutendes verspricht. — Madame von Biedenfeld sang eine Arie von Mozart mit Begleitung des ganzen Orchesters; wir müssen der Sängerin für diese Auswahl danken; wie ein schöner Stern glänzte diese Partie vor den übrigen, welche in diesen Konzerte gehört wurden, hervor, und die Sängerin trug sie mit angenehmer Stimme und vieler Wärme vor. Herr Oehlschig blies ein Konzertino eigner Komposition; was die Komposition anlangt, so ist Herr Oehlschig nicht auf dem besten Wege; seine Kunstfertigkeit aber, besonders im Stakkato ist zu bewundern, was Herr O. hauptsächlich in den, seiner Komposition angehängten Variationen von

Digitized by Google

Drouet, wenn ich nicht irre, zeigte. — Der talentvolle Künstler möge aber den Karakter seines Instruments nicht zu sehr aus den Augen lassen. Uebrigens bedauern wir Herrn O. daſs die Begleitung während seines Vortrags so nachläſsig war; zum ersten Solo fehlte der Baſs, und späterhin gingen die Blasinstrumente ihren eignen Weg, ohne sich an die Direktion des Hrn Mühlenbruch auch nur im Geringsten zu kehren. Hr. Reichel sang eine Arie von Reichardt, Roma superba, die wir gerne besser gehört hätten. Die Arie von Karaffa, vorgetragen von Mad. Spitzeder, erhielt groſsen Beifall, der aber lediglich der Sängerin gebührt, da die Komposition durchaus nicht zu den besten gehört. In dem Duetto buffo für 2 Baſsstimmen von Rossini zeigte sich Herr Spitzeder in seiner ganzen Gröſse; er sang parlando mit einer so ungezwungenen Leichtigkeit, wie man es nur von Italienern zu hören gewohnt ist; Herr Reichel trug die andre Partie vor, und sein Bestreben, Herrn Spitzeder gleich zu kommen, ist mit Dank anzuerkennen. In der vom Herrn Prof. Zelter für dies Konzert komponirten Musik schien den Herrn Geneé das reine Intoniren zu geniren.

Herr und Mad. Spitzeder muſsten ein Duetto aus einer Wiener Lokal-Oper auf allgemeines Verlangen da capo singen; so grundschlecht die Komposition dieses Satzes war, so ergötzte doch das Ehepaar durch das komische im Vortrag.

Mit dem Chor der Skandinavischen Krieger aus dem Drama: „die eiserne Jungfrau“ von Aug. Kanne wurde der Schluſs gemacht; trotz der 100 Männerstimmen machte das Chor keinen Effekt.

Manches würde sich in diesem Konzerte besser ausgenommen haben, wenn das Orchester mehr gehört worden wäre; leider aber ging der Ton hinter die Koulissen, ohne hervor zu dringen. Dergleichen stumme Partien sind auf dem Theater unangenehm. D—n.

Aus Prag.

Herr Redakteur!

Da Sie mich nun einmal auf Reisen geschickt haben, um mit mir zu korrespondiren, so wäre es wohl unhöflich, wenn ich gar nicht schriebe. Allein, ein Umstand macht dabei Schwierigkeiten. Wie soll ich von mir hören lassen, wenn ich nichts höre! Den Fall haben wir in unsrer Verabredung vergessen. Allein die practica multiplex stieſs mich mit der Nase darauf. Zuerst forschte ich vergeblich in Jüterbock nach Theater und Konzerten; ich konnte mir nicht denken, daſs hier, in einem protestantischen Orte, der nicht einmal Residenz eines katholischen Fürsten ist, die Theater und Konzertsäle des bevorstehenden Osterfestes wegen geschlossen sein würden. Allein, horribile dictu, es war dem wirklich so. Ob nun diese Ursach einer andern zum Vorwande gedient haben mogte, weiſs ich nicht; doch sprach man ziemlich laut davon, das Orchester sei unpäſslich — nämlich der Organist — indeſs stand davon nichts auf den Anschlagzetteln. Dies brachte meine Hoffnung sehr ins Sinken. Sie können sich denken, daſs ich trotz dem nicht unterlassen habe, mich in allen Städten und Dörfern zwischen Jüterbock und Dresden fleiſsig nach musikalischen Aufführungen zu erkundigen, allein umsonst. Nur ein Genuſs dieser Art wurde mir. Ein musikalischer Postillion, in dem der künstlerische Genius schaffend lebte, lieſs von seinem wohltönenden Instrument den Jungfernkranz erschallen. An dieser Aufführung würde der grämlichste Kritikaster nichts haben aussetzen können, wenn man nicht unsicher geblieben wäre, ob der geniale Virtuos zu seiner Variation (denn sein Genius duldete nicht die sclavische Vorschrift eines fremden, daher wich er in allen Intervallen und andern Kleinigkeiten ab) ob er, sag ich, zu dieser so zu nennenden Variation den Vier- oder Fünfvierteltakt ausgewählt hatte, und ob er sich in Dur oder Moll halten wollte. Es wäre kritischer Eigensinn, ja wohl gar Bosheit, so unbedeutender Kleinigkeiten wegen eine reine Leistung mit Recensentengift (i. e. Dinte) besprützen zu wollen. Nachdem dies also überstanden war, fuhr ich in Groſsenhayn ein, welches indeſs kein Musenhayn zu sein scheint, da ich auſser den stündlichen Uebungen des Nachtwächters nichts an musikalischen Bestrebungen vernahm. Doch gebührt diesem Dilettanten auf dem Horne Lob für seinen eifrigen Fleiſs, der selbst die Nacht zu Hülfe nimmt. Mögten unsre jungen Virtuosen daran ein Beispiel nehmen, so würde aus der Nacht, in der die Kunst liegt, bald ein leuchtender Tag werden. Ich hoffe geschätzter Herr Redakteur, daſs das Publikum eben so begierig sein wird, zu lesen was ich in Dresden hörte, als ich selbst begierig war, zu hören, was ich beschreiben wollte.

Allein, allein, allein, allein,
Wie kann ein Mensch sich trügen!

So ruf ich mit Asmus aus. Ich fand zwar dort mehr als Sand und Stein, allein ich muſste mich begnügen, trocknen Mundes, oder besser, trocknen Ohres wieder abzuziehen, da alle weltliche Musik wegen der Charwoche verstummt war, und die geistliche den Feiertagen aufbewahrt wurde. Die Hoffnung Webers Euryanthe zu hören, war mir demnach vereitelt, doch freute ich mich ungemein, wenigstens das zu vernehmen, daſs der treffliche Komponist mit unermüdetem Fleiſs an neue Arbeiten nicht nur denkt, sondern sich wirklich damit beschäftigt. Wenn diese auch zunächst nicht dem Vaterlande bestimmt sind, so tröstet wenigstens das, daſs die Kunst ein Vaterland für alle ist. Zuzuschreiben haben wir Deutsche es übrigens nur uns selbst, daſs unsre Künstler mehr für die Fremde arbeiten, als für uns. Denn wie geht man in Beziehung auf Nachdruck, Honorar u. s. w. mit deutschen Geisteswerken in Deutschland um? Ferner, wie schlieſsen Kabale und Nachlässigkeit unsern eignen Künstlern die Tempel des Ruhms zu? Und endlich, wer macht das Sprüchwort: „der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande“ wahrer als der Deutsche? „Vorbei, vorbei!“ Solche Betrachtungen verderben einem den Humor. Zwar mein Humor mag wohl Göthes Müllerknecht sein, „an dem ist nichts zu verderben;“ allein wenn es ihm darum eben so gut geht, wie jenem, daſs ihn die artige Müllerin um so lieber küſst, so will ich mich darüber trösten. Um es indeſs weder mit meinen Lesern, und am wenigsten mit den, noch geschätztern, Leserinnen zu verderben, schlieſse ich diesen Brief. Im nächsten sollen Sie meine musikalischen Abentheuer in Prag erfahren. — Rellstab.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 27. April. Nro. 17. 1825.

II. Recensionen.

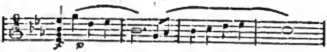
(Die Fortsetzung der Rec. von Winters Gesanglehre im nächsten Stücke.)

Six grands Trios concertans pour Piano-Forte, Violon et Violoncelle, dediés a son Ami Amadée Ardisson par Antoine Reicha. Oeuvre 101. Mayence chez B. Schott Fils.

Der Beginn eines neuen Hundert edirter Werke, von einem Komponisten, flöſst sicherlich jedem Kritiker eine Art von Achtung ein, deren Gründe zu sehr in die Augen springen, als daſs sie einer weitläufigen Auseinandersetzung bedürften. Das Erröthen des Rec. wird auch erklärlich sein, wenn er bemerkt, daſs ihm von 100 Werken des berühmten Meisters und Lehrers in Paris noch kein einziges zu Gesicht kam. Wie denn das so geht! Es giebt des Schönen, auch im Gebiete der Kunst, dem Spiegel, in welchem sich die Natur wohlgefällig wieder erkennt, so viel und mancherlei, daſs ich mir auch bald dieser Unbekanntschaft halber wieder Muth einsprach, mit Papageno reflektirend: werden doch auch immer noch von Naturforschern neue Vögel entdeckt, warum sollte man nicht auch noch Komponisten wahrnehmen, die zwar schon längst vorhanden und von andern gekannt sind, aber von denen Einzelne noch nichts hörten. Man hat die Komponisten schon oft mit den Dichtern verglichen. Wenn sich nun die Dichter selbst mit Vögeln so oft vergleichen, und der gemüthliche Wandsbecker Bote geradezu sagt:

„Wir Vögel singen nicht egal,
Der singt hier laut, und der dort leise,
Ein jeder hat so seine Weise. —“

so könnte man ja auch nach einem einfachen logischen Schlusse die Komponisten mit Vögeln vergleichen. Diese Vergleichungs-Theorie wäre für Recensenten besonders bequem; die ganze Recension dürfte alsdann nur etwa darin bestehn: hier singt eine Amsel, ein Finke, eine Grasmücke etc. und die geehrten Käufer wüſsten schon, was sie zu erwarten hätten. Scherz bei Seite! Vorliegende Trio's haben dem Rec. und seinen Freunden im Allgemeinen recht viel Vergnügen gemacht. Sechs Trio's mit einem Male zu ediren, ist freilich ein starkes Stück, welches wir von deutschen Komponisten nicht so leicht zu erwarten haben. In solchen musikalischen Excessen sind wir (Rec. ist eigentlich freilich kein Komponist, sondern feiert blos einen kleinen unschädlichen Triumph sich als Recensent anonymer Weise mit includiren zu dürfen) also wir sind in diesem Stücke noch zurück. Herr von Beethoven meint, wer weiſs was Groſses gemacht zu haben, wenn er uns ein einziges Trio aus Es:



neuerdings gegeben hat. Rec. bedauert, nicht die glanzvolle Ziffer, welche dieses Trio unter den Beethovenschen Werken führt, sondern leider nur den Anfang und den Fortgang im Kopfe zu tragen.

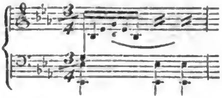
Demohnerachtet haben diese unsre vorliegenden sechs Trios ihren Werth, und Rec. weiſs für sie keinen bessern Vergleich, als die Plejaden unter den übrigen Sternen. Was diese unter den Sternen, das dünkt ihm diese Gruppe unter den Trio's. Ein heitrer, gesunder nnd kindlicher Sinn ist in ihnen nicht zu verkennen.

Digitized by Google

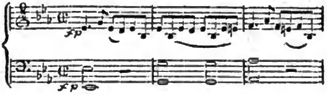
Dabei zeichnet sie eine groſse Sauberkeit u. Richtigkeit in Bezug auf die technische Behandlung der drei Instrumente aus, die Herrn Reicha überaus angenehm und richtig zu behandeln versteht. Die Gedanken selbst haben etwas geputztes, wie wenn man sich in einen angenehmen Zirkel von jungen Parisern und Pariserinnen versetzt sähe. Herr Reicha erschien uns in diesen Sachen wie ein Pleyel neuerer Zeit, und das will allerdings etwas sagen, wenn auch die Kritik von einem höheren Standpunkte ausgehend so manches zu erinnern hat.

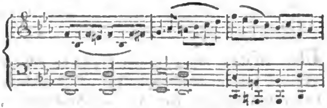
Nun soll ich in der Referentennorm auch an die Beurtheilung der einzelnen Nummern gehn, soll auszeichnen, wegwünschen, wol gar besser machen!! Dabei will ich mich aber lieber kurz fassen, was ich auch Ursach habe. Denn diese Trio's sind die unschuldige Ursach vieler Vorwürfe, die mir, dem saumseligen Rec., von der so prompten Redaktion im Stillen gemacht werden. Möglicher Weise kann ich es erleben, daſs ein „verspätet" diesen Worten hinzugedruckt wird. Ich mache daher noch folgende überflüssige Bemerkung. Eine Quartettgesellschaft kann selten mehr von einem Meister spielen, als eine Nummer. Es gehören also sechs Versammlungen zu sechs Trio's.

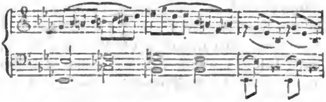
Den Trio's selbst geht ein Avertissement voran, aus welchem mancher junge Kompositeur viel lernen kann. H. R. sagt: „En composant ces Trios je me suis proposé de marier les trois instrumens de manière, à ce qu'ils n'en fassent, pour ainsi dire, qu'un seul, etc. Das ist sehr löblich. Aber wenn es heiſst: „d'après le plan de l'Auteur la partie du Piano a dû souvent servir d'accompagnement soit au Violon, soit au Violoncelle etc." so hat der Uebersetzer den Widerspruch gefühlt, und für die Deutschen das „accompagnement" sehr behutsam mit „Bekleidung" für Begleitung (er ist wahrscheinlich ein Sachse) wiedergegeben. Das erste Trio beginnt mit einem Lento von 25 Takten, in welcher Einleitung denn gleich das P. F. weiter nichts hat, als diese Bekleidung:



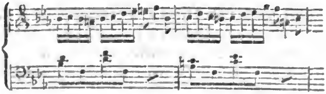
Dergleichen Kleider sind denn freilich sehr abgetragen, und in der Art finden sich denn viele Kleidungsstücke für die — — Körper der Streichinstrumente. Das Allegro assai, welches jener Einleitung folgt, hat ein angenehmes Leben, obschon die Gedanken nicht eben neu sind:







Der Parallelsatz dieses ersten Allegro's in B-dur

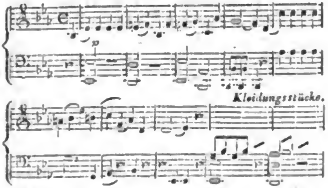


ist freilich nicht gewählt genug für die jetzige Zeit. Besonders sind wir in Deutschland durch unsre Meister zu sehr verwöhnt, so daſs wir dergleichen nicht mehr gern hören. Demohnerachtet hat der Verfasser diesen Sätzchen immer noch ein angenehmes Leben gegeben. Die Menuett mit Trio klingt auch recht hübsch, sie hat aber gleichfalls keine neuen Gedanken.

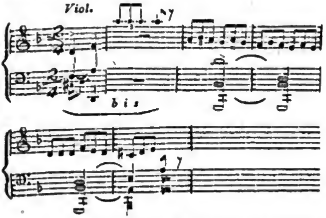
Der dritte Satz ist ein Lento mit einer edlen Melodie, reich an Figuren, die zuweilen angenehm Rossiniren, aber auch oft den obener-

Digitized by Google

wähnten Kleidungsstücken zugehören. Das Finale hat dem Rec. unter den vier Abtheilungen dieses Trios am meisten gefallen:



Das zweite Trio D-moll ist, in Beziehung auf die Auswahl der Gedanken weit glücklicher entworfen, als das erste. Namentlich hat das erste Allegro etwas nobles und groſsartiges und wird bei reiner Ausführung der Passagen aller drei Justrumente gewiſs seine Verehrer finden. Es ist aber in der Durchführung des zweiten Theils gar nicht leicht und will allerdings, im Cello besonders, erst geübt sein. Auf den beiden letzten Seiten sind einige meisterhaft mit kecken Passagen durchflochtene Ligaturen, die wohl beweisen, daſs Herr Reicha auch etwas gröſseres leisten kann, wenn er nur ernstlich w i l l, und das non multa, sed multum mehr beherzigen wollte. Die Menuett ist in den Streichinstrumenten gleichfalls zu loben. Das Thema des Andantino verspricht mehr, als im Verlauf des Satzes gegeben wird. Aber gut ist wieder das Finale Allegro assai mit einem edlen Feuer keck und edel durchgeführt.



Das dritte Trio in C-dur hat, die leere Einleitung weggedacht, manchen angenehmen spirit. Rec. ist der Meinung, daſs es dem französischen Karakter recht zusagen mag. Es brillirt und frappirt sehr im ersten Satz. Auch die Menuett ist sehr unterhaltend. Das Andante in E-moll hat etwas nationelles in der Modulation.

Im vierten Trio, F-dur, hat der naive Karakter des Finale's dem Rec. sehr wohlgefallen.

Das fünfte Trio aus D-dur ist dem zweiten an die Seite zu stellen, wenn es nicht noch vorzuziehen ist. Nach einer abermals leeren Einleitung (mit den Einleitungen hat der Herr Verfasser kein Glück, sie sind nichts anders als gänzlich überflüssige Präludien) beginnt das Allegro assai, $\frac{6}{8}$, in D-dur, welches allerdings bei einem groſsartigen Entwurfe ein höchst gefälliges und in vieler Beziehung schönes Konzertstück genannt zu werden verdient. Es ist nicht zufällige Manier von Herrn Reicha, gerade den $\frac{6}{4}$ Takt gewählt zu haben, weil er etwa seltener ist, als der $\frac{6}{8}$ Takt, sondern wir behaupten geradezu, daſs diese Einkleidung des Werks in die gröſsere Taktart ganz im Geiste und dem Karakter des Stücks völlig begründet ist und daſs der $\frac{6}{8}$ Takt zu einer f a l s c h e n Auffassung dieses Allegro's führen würde. Ein ähnliches ist von der Spohrschen Symphonie in D-moll zu bemerken, in welcher sich gleichfalls die Groſsartigkeit der Gedanken des ersten Allegro's nicht im $\frac{4}{4}$ Takte aussprechen würde, wol aber die Ausübenden bei längeren Zeittheilen auch zu gewichtigerem Vortrag veranlaſst. (Man sehe Gottfried Webers Theorie der Tonsetzkunst, dritte Abtheilung. Rhytmik. Ein noch nicht erreichtes, treffliches Kapitel! —) Das Adagio hat schöne Kantilenen. Die Menuett ist gleichfalls groſsartig und unterhaltend, besonders hat das Trio einen sehr gediegenen Satz und gute Stimmführung, die in den Streichinstrumenten mehr Effekt macht, als in dem schnell verhallenden Pianoforte-Ton. Das Finale hat Geist und wohlthuendes Feuer, welches sich zu einem brillanten Konzertschlusse steigert.

Das sechste Trio schlieſst sich in Form und Karakter etwa dem ersten an. Herr Reicha hat gleichsam eine Art von Grundton in seinen Kompositionen, der sich ohne besondere weitere

Digitized by Google

Eigenthümlichkeit und Originalität in der Mehrzahl der Sätze vorfindet, weshalb auch gewiſs jeder Rec. sich nur ganz im Allgemeinen darüber ausſprechen kann und muſs. Denn Manier befriedigt nur in dem Augenblicke der Ausführung eines Tonstückes; sie kann aber niemals einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Eben so wenig erheben bloſse sogenannte Gedanken und Einfälle ein Werk zu einem klassischen, sondern einzig und allein eine das ganze Werk belebende Idee. Ein idealer Komponist hat beim Schaffen eines Werks gar nicht nöthig Gedanken und Manier zu suchen, diese letztern drängen sich vielmehr in Menge von selbst auf; ja sie befriedigen ihn in der Regel gar nicht. Denn so wie dem von irgend einer Idee begeisterten Dichter die Menge von Reimen, Redensarten, Sprachwendungen, Versmaaſsen etc. welche sich ihm als Mittel darbieten, andern die ihn erfüllende Empfindung oder Begeisterung mitzutheilen, oft gar nicht genügen; eben so verwirft ein genialer Komponist eine Menge von Modulationen, Passagen, Melodieen, (von Komponisten oft Gedanken genannt, im Gegensatz von Idee, welche letztere bloſs aus einem ganzen Tonstücke gleichsam als Resultat auf den Ausübenden einwirkt und nachklingt) die zu alltäglich und verbraucht sind. Es geht nun aber von selbst hervor, daſs dieses Verwerfen der Gemeinplätze lediglich und allein von einer aufgefaſsten vorleuchtenden Idee, die theils dem Gefühl, theils der Reflexion angehört, z. B. in komischen Sachen, ausgehen kann. Wer aber ohne leitende Idee komponirt, der leimt nur Melodieen, Passagen und Modulationen zusammen, und ist einem Reimschmiede zu vergleichen, der im Grunde nur Verse und Reime macht und mit jedem Klippklapp höchlichst zufrieden ist und meint, wer weiſs was Groſses gemacht zu haben, wenn er nur recht viel geleimt hat. Es ist aber bekannt, daſs groſse Männer oft sehr unzufrieden mit ihren eignen Werken sind und ein seltsames Miſstrauen gegen ihre besten Leistungen zeigen, was die Menge oftmals als Bescheidenheit rühmt, was aber einen sehr genauen und psychologisch richtigen und natürlichen Zusammenhang mit der Sache selbst hat. Sollte mancher der Leser diesen angelegten Maaſsstab der Kritik zu sublim und auf die Mehrzahl der Komponisten nicht anwendbar finden, so werden sie doch mit Hrn. Reicha daraus die Hochachtung wahrnehmen können, mit welcher Rec. einem so gefeierten und beliebten Meister einer der gröſsten Städte der Welt, als er ist, entgegenkommt. Ein op. 101. kann nicht aus einem niedern Standpunkte der Kritik beurtheilt werden. Wollte man entgegnen, daſs H. Reicha gar nicht die Absicht habe, hohe und geniale Schöpfungen dem Publikum zu übergeben, sondern nur, wie etwa Rossini, ad hominem komponiren wolle, und wie dieser ebenfalls seine Verehrer habe, so ist Rec. der Meinung, daſs die Kritik sich auf dergleichen nüchterne Einwendungen ein für allemal nicht einlassen kann. Es kann auch einem Komponisten, wenn man ihn auf sein Gewissen fragt, nicht einerlei sein, ob er als eine ephemere Erscheinung brillire und, mit seinem Tode, auch seine Kunstleistung gleich einer Seifenblase verblaffe, oder ob er die beglückende Ueberzeugung in der Brust trage, auch von der Nachwelt gefeiert zu werden. Wie liebenswürdig und naiv man auch Rossini's Aeuſserungen über sein Nichtgefallen finden möge, es muſs ihn doch in ruhigen Stunden tiefschmerzen, daſs er höhern Anfoderungen der Kritik nicht hat genügen können, auch wenn er den Willen dazu hatte.

Seine Opern, die er, wie er sagte, für die Deutschen geschrieben hat, z. E. Moses, haben Deutschen nie gefallen. Wenn sich auch viele an seiner Manier im Augenblick des Anhörens amüsirten, so muſsten sie doch gestehn, daſs ein Kunstgenuſs eines Mozart'schen, Beethoven'schen, Haydn'schen, Gluckschen, Spontini'schen und Weber'schen Werks doch ganz anderer Art sei und einen unbedingt hohen und bleibenden Eindruck auf sie gemacht habe. Alle diese Männer leitete ünd begeisterte aber jederzeit eine hohe Idee, wenn auch überhaupt nur eine Idee bei ihren Schöpfungen, darum werden sie bleiben und fortleben; wenn Rossini mit seiner Manier ohne Karakter eben so gewiſs wie Piccini längst nicht mehr ist. Für Jemanden schreiben, heiſst nämlich schon die Kunst selbst verläugnen. Kein Komponist

Digitized by Google

darf für Jemanden schreiben, sondern er muſs überhaupt nach seinen besten Kräften immer das Beste geben wollen. Das Vaterland der Kunst ist die ganze Menschheit, und die Kritik muſs es Thorheit nennen, in Kunstprodukten etwanigen Patriotismus oder Nationalität zu entfalten; an welcher Lächerlichkeit jetzt ganz besonders so manche Deutsche kränkeln, da doch der Deutsche von jeher in jeder Wissenschaft und Kunst von dem Auslande das Lobenswerthe lobenswerth aufgenommen. Doch genug! Diese Trio's haben sicher schon ihr Publikum und werden es auch immer mehr und mehr finden, da sie auch in der That unter dem Sand am Meere von Kompositionen immer noch einen entschiedenen Vorrang behaupten, und besonders geeignet sind, geschmackvollen Vortrag bei jungen Dilettanten, auch wohl bei angehenden Künstlern, zu erwecken und sie dadurch in höhere Kunstschöpfungen einführen können. Im Konzert besonders werden sie gewiſs gefallen. Der Stich ist äuſserst elegant und deutlich, wie er dem Rec. fast noch nie vorgekommen ist, der Preis von einem jeder Trio 3 Fl. und 30 Xr., für eine solche Pracht-Expedition sehr angemessen. v. d. Or.r.

III. Korrespondenz.

Reiseberichte von Rellstab. No 2. *)

Aus Prag.

Ja, wenn ein Haus in Feuer soll vergehn,
Dann treibt der Himmel sein Gewölk zusammen, —

Und wenn ein Korrespondent keine Musik zu hören bekommen soll, gehts noch viel ärger und absichtlicher zu. Hören Sie, wie mirs ergangen ist! Am Palmsonntag kam ich nach Prag. Der Frühling fing eben an, flügge zu werden und an dem warmen Märztage in der hellen Sonne, unter blauem Himmel umherzuflattern. Trotz meiner Leidenschaft für Korrespondenzartikel hielt ichs daher diesmal doch für annehmlicher einen Spaziergang nach dem Rhadschin und andern Lustorten zu machen, als Künstler zu besuchen und Kunstgespräche zum zwölften oder zwanzigsten Mal zu halten. Denn, im Vertrauen gesagt, neue Ideen sind so selten als alte Freunde, u. man muſs daher sparsam damit sein. Deshalb halte ich die Kunstgespräche mit den Herren von Fach, die ich besuche, in allen Städten auf die nämliche Art. Ich besitze deren drei, ja sogar vier, die ich geschickt an den Mann zu bringen weiſs. Nachher notire ich nur in der Brieftasche: Zu N. mit Herrn Kapellmeister X. das Gespräch No. 2 geführt. So kann ich lange reisen, ehe der Faden der Unterhaltung sich abspinnt. Denn wie Penelope ihr Gewand an jedem Morgen, so fange ich mein Rede-Gewebe in jeder Stadt von neuem an. Doch zur Sache. Ich hatte keine Lust, meine Virtuosenstücke zu spielen, daher ging ich spazieren. Als ich gegen sechs Uhr heimkehrte, hörte ich plötzlich aus der Tiefe eines Gewölbes, wie mirs schien, „geübte Stimmen Chorus singen." Halt! dachte ich, hier giebts lustige Gesellschaft, und auch wol etwas zu trinken. Dieselbe Idee durchdrang meinen Reisegefährten, einen Engländer und den Justizrath L. aus B. Ja rief ich aus:

Wenn das Gewölbe wiederschallt
Fühlt man erst recht des Basses Grundgewalt.

Hier sind frohe Zecher beisammen, hierher gehören auch wir; auf Freunde, hinein, und laſst uns in den Chorgesang mit einstimmen! — Kaum hatte ich diese Worte gesprochen, als mir ein Konzertzettel, mit riesenhaften Buchstaben gedruckt, ins Auge sprang. Wie ein Donnerschlag berührte mich diese Erscheinung. Wie? ein Konzert, von dem ich nichts gewuſst? Vielleicht die Ouvertüre schon vorbei! Wir stürzten hinein. Aber fast hätten wir uns den Hals gebrochen, denn unser Ohr hatte uns nicht betrogen, als wir glaubten, die Töne schallten aus einem Kellergewölbe (wo wir uns aber andern Spaſs versprachen) herauf; wirklich war der Saal unter die Erde versenkt, und wie in den Tartarus stiegen wir nur matt dämmernde Treppen hinab. Es war der Konvictsaal. Unten erkannten wir, woher die Finsterniſs stamme, denn man hatte nur so viel Kronleuchter angezündet, daſs man die, die ohne Lichter gelassen waren, zählen konnte. Einen Musikliebhaber erfreut es, wenn durch so zweckmäſsige Einrichtung alle Zerstreuung vermieden und die Aufmerksamkeit allein auf die Musik gerichtet wird. Aber ein Korrespondent will sich eine Kugel durch den Kopf jagen, wenn er, nicht nach der Ouvertüre, ein, nach der Hälfte des zweiten Theils erscheint. Ich will daher auch alle die Stücke nicht namentlich angeben, die ich nicht gehört habe, obwol das einen ziemlichen Raum füllen könnte, sondern nur erwähnen, wie es mich sehr freute, daſs eine Arie aus des trefflichen Spohrs vorzüglichster Oper, Faust, gesungen worden war, ein Werk, das wir leider noch nicht auf unserer

*) Der Brief in No. 16. S. 128. ist als No. 1. anzusehen. D. Red.

Digitized by Google

Bühne gesehen haben, obwol es schon zwölf Jahre vollendet ist. Daſs ich aber einen ausgezeichneten Virtuosen auf der Klarinette, Herrn Karl Kunz kennen lernte, der Variationen von Bärmann mit eben so viel Vortrag als Fertigkeit blies, erzähle ich Ihnen mit wahrem Vergnügen. Verwundern muſste es mich, daſs nachher eine zwar sehr talentvolle, aber doch noch nicht ausgebildete Spielerin, die noch in sehr jungen Jahren zu sein schien, mit einem Potpourri für die Guitarre auftrat. Allein ich erfuhr später, daſs dies Konzert ein Uebungskonzert sei, welches meist aus den Zöglingen des musikalischen Konversatoriums gebildet wird. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, haben allerdings auch schwächere Leistungen das Recht, sich öffentlich zu zeigen. Wir muſsten bedauern, daſs die junge Spielerin (Fräulein Maria, Freiin von Ripke) das Unglück hatte, daſs während des Spiels ein Wirbel so merklich nachgab, daſs die Saite fast um einen halben Ton differirte. Herr Boucher oder Madame Longhi-Möser hätten frisch aufs Neue gestimmt; die Schüchternheit der ganz jungen Virtuosin ertrug es aber lieber, wiewol mit sichtbarer Verlegenheit, daſs man ihren Spiel die Ursach der Miſstöne beimaaſs. Ich bedaure, daſs ich das Fortepianostück, welches sie im ersten Theile vortrug, nicht gehört habe. Es ist aus dem Konversatorium schon so mancher gute Schüler hervorgegangen; auch hier ist viel Hoffnung dazu. — Ein groſser Chor von Kartellieri, der diesem Stücke folgte, war mehr pomphaft als in wirklich groſsem Stil geschrieben, obwol Feuer und der Wille etwas Gutes zu leisten nicht zu verkennen waren. — Der Epilog, im Sinne des Instituts gesprochen, hatte kein musikalisches Interesse. Dies der Bericht von dem Drittheile eines Konzerts, in das mich der Zufall führte. Doch der gebeugte Korrespondent wurde durch eine andre Nachricht wieder aufgerichtet. Unser Wirth empfing uns nämlich an der Thür des Hauses mit Billets zu einem gröſseren Konzerte, das man zum Besten des Taubstummen-Instituts im Theater-Lokale veranstaltet hatte. Zuerst begrüſste uns ein heimathlicher Bekannter, die Ouvertüre aus Olimpia, unter Leitung des Herrn Kapellmeister Trübensee und des Herrn Orchester-Direktors Pixis präcis und mit dem erfoderlichen Feuer ausgeführt. Es erfreute sehr, daſs dieses Werk, das wir so oft unter der Leitung des Komponisten gehört haben, so in seinem Geiste aufgefaſst war. — Ein, der Ouvertüre folgender Prolog erklärte den Sinn der Versammlung. Es that nicht wohl, daſs die Zöglinge des Instituts dabei zugegen waren, und noch schmerzlicher berührte es, daſs einer derselben in jenen unaccentuirten, der Menschenstimme so fremden Lauten einige Worte des Dankes sprach. Doch verzeiht man dem schönen Zwecke wol gern diesen (nach meinem Gefühl) Fehlgriff, besonders da die allgemeine Theilnahme sich nicht nur durch die zahlreiche Versammlung, sondern auch sichtlich auf allen Gesichtern zeigte. — Eine junge Virtuosin auf dem Pianoforte, Fräulein Elisabeth Patzelti, spielte ein Konzert von Kalkbrenner, (D-moll) mit Fertigkeit, aber leider, wie fast alle unsere Klavierspieler des Tages nicht mit eben so viel Ausdruck. Das Höchste, wozu sich unsere Klavierspieler von Ruf erheben, ist Grazie und Leichtigkeit, von Tiefe und seelenvollem Ausdruck ist nicht die Rede. Es ist auch bei der Ausartung der Kompositionen, die aller Melodie entsagen, fast unmöglich, Empfindung hineinzulegen, und durch das zu häufige Spiel dieser Art geht selbst der Sinn dafür verloren. Klementi, Mozart, Dussek, wie der neuere Field und Berger, vor allen aber Beethoven, sollten mehr gespielt werden. — Hierauf folgte eine Arie von Mozart, von Fräulein Komet (einer hiesigen Theatersängerin) mit Anmuth und Leichtigkeit vorgetragen. Dieselbe angenehme Sängerin vertrat nachher in einem Duett von Rossini die Stelle einer Frau Ernst die ich bisjetzt als Künstlerin noch nicht gekannt habe, und nun auch nicht kennen lernte. — Der Arie schloſs sich ein grosses Chor aus dem Melodrama Abraham, von Ignatius Ritter von Seyfried an. Es ist ein Unglück daſs so viele neuere Komponisten, glauben die ungebundenste Form sei die beste weil sie die leichteste ist. Diesem Stücke fehlte es nicht an einzelnen guten Wendungen, aber dem Ganzen ging Gestalt und Zusammenhang ab; die Ursach dieser Fehler liegt in der zu groſsen Willkührlichkeit der Form. Es frappirte mich als der zweite Theil begann, der mit Ouvertüre und Chor aus Mozarts Davide penitente anheben sollte, die Phantasien in C mol fürs Orchester arrangirt zu hören, der sich nachher durch einige ungeschickte Wendungen der Chor aus dem Davide anzuschlieſsen suchte. Kein Stück beweis't mehr, daſs jedes Werk in den Sphären worin es der Komponist gedacht allein etwas Ganzes sei, als diese Phantasie fürs Fortepiano fürs Orchester arrangirt, Die erhabensten Gedanken, die schönste Melodie können uns kein dauerndes Interesse abgewinnen wenn alles nur todt gemacht, nicht lebendig erschaffen scheint. Und so geschieht es mit diesem Stück. Man sieht, wie zwar sorgfältig, aber daher eben nicht frei, der Arrangeur (sit venia

Digitized by Google

verbo) den Vortrag, den das Stück auf seinem ihm angebornen Instrumente natürlich findet, durch den Wechsel der Instrumente und durch das bis zum Grellen scharf markirte Piano u. Forte künstlich beizubringen sucht. Aber alles bleibt ohne Leben, ohne Zusammenhang; man fühlt, so hätte Mozart niemals das Orchester behandeln können. Es ist ein verzeihlicher Irrthum, daſs der Bearbeiter glaubte, das Stück müsse um so gröſsere Wirkung thun, je gröſser der Aufwand an Mitteln sey. Bei Meisterwerken liegt es aber darin nicht; in ihnen ist alles nothwendig und die Erhöhung des Effektes ist so gut ein Verderben für das Ganze, als die Schwächung derselben. Darum ist es so sehr schwer, Händels Werke neu zu instrumentiren, und kann nur durch einen ähnlichen Genius gewagt werden. Mozart durfte das. — Die Exekution des Orchesters war sehr lobenswerth, allein von Seiten des singenden Personals möchte man viel zu wünschen haben; es schien wohl nicht an Fleiſs, aber an den Mitteln zu fehlen; ob sich aber diese nicht verbessern lieſsen durch anhaltende Bestrebungen und unermüdete Sorgfalt, das ist eine andere Frage. Für die Auswahl und Bildung eines guten Tons geschieht überhaupt viel zu wenig; ich habe noch nie einen gehört der nicht unter dem was zu leisten möglich ist, zurückgeblieben wäre. — Variationen für die Oboe von Sellner, fertig aber ohne Vortrag geblasen von Herrn Zomb, Professor der Oboe am Conversatorium der Musik, gingen einem Duett von Rossini voran, welches das schon genannte Fräulein Ernst mit Herrn Binder sang, der mehr Falsett als Bruststimme hören lieſs, übrigens wackere Solfegischule hat. Ich sage Solfegischule, denn vom Ausdruck und Tiefe der Empfindung ist heut zu Tage überhaupt nicht viel die Rede, und am wenigsten in einem Duett von Rossini. Eine Romanze und ein Rondeau für zwei Waldhörner von Lindpaintner war recht artig und wurde von den Herrn Chott und Rosek mit Fertigkeit und Geschmack vorgetragen. Eine Hymne für drei Männerstimmen, an die sich ein Tableau, durch ein Chor begleitet, anschloſs machte den Beschluſs. Die Aufstellung der Gipsgruppe (durch lebende Figuren dargestellt) durch Herrn Brunetti geordnet, war von groſser plastischer Wirkung. Daſs die Zöglinge wiederum dabei erscheinen muſsten (der Zettel nannte die Gruppe: die Taubstummen im Tempel der Wohlthätigkeit) war, wie ich schon oben bemerkt, hier auch nicht ein erfreulicher Eindruck.

Ich beschlieſse meinen Bericht mit der Bemerkung, daſs sowohl Gesangstücke, als auch, wie man mir sagte, als Orchester an diesem Tage durch die ausgezeichnetsten Dillettanten unterstützt wurden; auch Fräulein Natzelt ist, wie auch berichtet wurde, eine kunstreiche Dilettantin. Diesem Bestreben auch durch die That, nicht blos durch das bequemere Uebergeben von dem was mancher überflüssig hat, einen solchen so überaus wohlthätigen Institut förderlich sein zu wollen, ist gewiſs höchst lobenswerth und verdient die dankbarste Anerkennung. Wenn daher eine oder die andere Bemerkung über eine Leistung das Gepräge des Tadels trägt, so scheint dies zwar anmaſslich, da man geschickte Gaben nicht würdigen sollte; wenn aber die Absicht dabei nur die ist, der groſsen Geberin, der Kunst, die ja auch nur als Geschenk auf uns übergeht, immer reineren Dienst zu schaffen, so werden auch wohl diese Bemerkungen nicht gemiſsdeutet, sondern in ihrem Sinn als Beiträge zur Förderung des Ganzen aufgenommen werden. Und sollten sie gar irrig sein, so verlör ja niemand dabei als der Referent, denn ein unrichtiges Urtheil trägt etwas an sich das man erkennt ohne die Sache zu benennen, so daſs es sich dem Auge eines schärfer sehenden nicht entzieht. Sollte also der Berichterstattende Reisende falsch gesehn oder gehört, oder gefühlt haben, so wünscht er zum Besten der Kunst daſs es nur bei dem geschehn sein möchte was er als Schattenstellen oder bunte Wolken an einem Himmel der Kunst bezeichnet hat. — Nächstens etwas von Wien.

L. Rellstab.

Berlin den 15. April.

In dem zweiten Bliesenerschen Abonnementskonzerte gab uns Herr Bliesener Beethovens Sinfonia eroica zu hören, wodurch er uns eine höchst angenehme Abendunterhaltung verschaffte. Die Ausführung dieser Sinfonie, derer hoher Werth sich wohl fühlen aber schwer beschreiben läſst, ist durchaus schwierig, jedoch gelang dem Orchester manches sehr gut; Sinfonien, welche leichter auszuführen sind als diese, wohin die vom alten Vater Haydn gehören, würden gewiſs ganz gut gegeben werden. Indessen verdient das Bestreben des Konzertgebers, dem Publikum gute, und so zu sagen, neue Sachen vorzulegen, alle Achtung und läſst zugleich den Wunsch rege werden, daſs durch sein lobenswerthes Beispiel auch andere Konzertgeber aufgemuntert werden mögen, von dem herkömmlichen Schlendrian, nämlich gar keine Sinfonie zu geben, endlich einmal abzugehen. D—n.

Berlin den 18. April.

Die heutige improvisatorische Unterhaltung des Herrn Dr. Wolf aus Hamburg führte eine musikalische Leistung neuer Art herbei. Herr Dr. Wolf, welcher sein dichterisches Talent geübt hat, gegebene Themata auf der Stelle (am liebsten lyrisch) in Versen auszuführen, fühlt sich in seinen Leistungen durch musikalische Begleitung unterstützt und angeregt und hatte sich zu seinem heutigen öffentlichen Vortrage mit unserm geschätzten Virtuosen, Herrn Greulich vereinigt, seine Verse von diesem in freier Phantasie auf dem Fortepiano begleiten zu lassen. Die musika-

Digitized by Google

lische Zeitung ist nicht der Ort, Herrn Wolfs Talent und Verdienst als Dichter und zwar als Improvisator in deutscher Sprache und in Deutschland zu erwägen; wohl aber wird ihr Ausspruch über die zu der dichterischen gefügte, musikalische Improvisation zu erwarten sein. Herrn Greulichs Verdienste als Virtuos auf dem Fortepiano sind jedoch bekannt, und seine heutige Leistung ist den meisten Zuhörern zu flüchtig vorübergerauscht, als daſs sie selbst der Gegenstand unserer Betrachtung sein müſste. Wir wollen daher für ihre Würdigung künftige Anläſse erwarten und für diesmal nur Gelegenheit nehmen, unsre Ansicht von der neuren Musikart darzulegen. Dies scheint um so zeitgemäſser, da manche von den Zuhörern sich nicht haben auseinander setzen können, wie eine übereinstimmende Leistung zweier Menschen aus dem Stegreif, ohne Verabredung, möglich sei — andre wol an den Musiker, wie an den Dichter unerlüllbare Foderungen gethan haben mögen.

Was kann die musikalische Begleitung für den Improvisator, was kann sie für die Zuhörer sein?

So gewiſs wir dem Herrn Wolf Erregsamkeit — und vielleicht eine recht tiefe — für die Tonkunst zutrauen, so können wir doch der Begleitung nur einen unbestimmten und sehr oberflächlichen Einfluſs auf seine Improvisation beimessen, wenn wir erwägen, wie alle Kräfte seines Geistes sich zu der eignen Leistung zusammendrängen (denn er beginnt die Lösung seiner Aufgaben stets ungesäumt) und wie wenig Freiheit und Zeit ihm dabei übrig bleibt, die Anregungen des Begleiters in sich aufzunehmen und zur Idee reifen zu lassen, wie geringe Aufmerksamkeit er endlich im Fluſs seiner Rede dem fortgesetzten Spiele zuzuwenden vermag. Es scheint nur das Klingen und Tönen zu sein, das ihm die Stille umher und die in jeder Rede nothwendigen Pausen ausfüllt, gleichsam die gespannte, auf ein noch Werdendes lauernde Erwartung der Zuhörer wohlthuend verdeckt und ihn in der gewählten Isolirung mit der Versammlung verknüpft, wie den gewöhnlichen Deklamator das Beruhen auf der Mitwirkung des Dichters, den er recitirt.

Wichtiger darf und muſs sich der Begleiter in Bezug auf das Publikum fühlen. Ihm ist er nicht nothwendig (denn die gröſste Aufmerksamkeit wird stets dem Redner gewidmet sein) ja er könnte eher als überflüssig und störend bemerkt werden *) und hat deſshalb um so sorgfältiger sein Spiel dem Vortrage des Improvisators anzupassen, um in jedem Momente der ihm etwa zugewendeten Aufmerksamkeit der Zuhörer einen verwaudten Anklang, keinen fremdartigen Eingriff, keine störende Lücke darzubieten. Bei seiner Aufgabe ist daher mehr als eine Rücksicht zu nehmen.

Er muſs dem Improvisator nimmer jenen schützenden Strom von Klängen versiegen lassen, auf denen die Rede desselben zu ruhen liebt; und dabei hat er nicht mehr jede Uebertäubung der Rede zu meiden (welche den Inprovisator und die Zuhörer stören müſste) als jene Lücken, — jenes Pausiren ohne innere Nothwendigkeit aus Mangel an musikalischer Idee — welche die Stille, die Musik verdecken soll, fühlbarer und peinlicher machen. Den hier verpönten Pausen aus Mangel gesellen wir alle abgerissenen, an sich selbst unbedeutenden besonders die dürftig, ohne sinnliche Klangfülle angegebenen Akkorde und kurzen, vorüberfliehenden Anklänge, dergleichen wir in Recitativen nur ertragen, sofern sie durch den Gesang musikalisch zu einem ganzen verbunden erscheinen. Zwischen unmusikalischer Rede regen sie die Aufmerksamkeit augenblicklich an, ohne sie zu befriedigen und können nur als Störungen ungeduldig vermerkt werden.

Dieser nach unserer Foderung ununterbrochene Gang der Musik muſs sich nun dem der Rede so nahe und unterstützend, als möglich, anschmiegen und es scheint dabei ein dreifaches Verhältniſs des Musikers zum Dichter eintreten zu können. Erstens muſs jener, sobald die Aufgabe ausgesprochen und etwa vom Improvisator die erwählte Behandlung angegeben ist, vorbereitend beginnen mit karakteristischer Melodie (Figur) und besonders karakteristischem und bestimmtem Rythmus, aus dem der Improvisator sein Versmaaſs bilde, wie Herr Wolf in Privatzirkeln öfters gethan. Zweitens muſs der Begleiter bereit sein, dem Dichter in jeder Wendung zu folgen und wir würden dabei möglichst stetige Beibehaltung der einmal erwählten Figur rathsam finden, damit der oft von der Musik abgezogene Hörer stets bekannte Anklänge vernehme. Drittens endlich wird dem Begleiter die Aufgabe werden, eine nicht vorherzusehende Wendung zu erwarten, ohne vorzugreifen und hier dürfte der Ort sein, die bisherigen Figuren und Rythmen unbestimmt verlaufen zu lassen, bis ein neuer und frischer Aufschwung genommen werden kann.

Dies wären etwa die Hauptgrundsätze, nach denen man die musikalische Begleitung einer Improvisation zu beurtheilen hätte. Herrn Dr. Wolf aber wird seine Begleiter sehr unterstützen, wenn er ihnen möglichst früh und bestimmt den bevorstehenden Schluſs andeutet. Denn nichts ist der musikalischen Wirkung nachtheiliger, als ein übereilter, oder übermaſsig gedehnter Schluſs. Marx.

Berlin den 19. April.

Heute endlich wurde uns der Genuſs, Spohrs Jessonda zum zweiten Male zu hören, nachdem die Unpäſslichkeit der Madame Seidler die Wiederaufführung lange verhindert hatte. Die Aufführung unter der Direktion des Herrn Musikdirektor Schneider verdient durchgängig groſses Lob und die Theilnahme des Publikums sprach sich in wiederholtem lebhaftem Beifall aus. Ueber Gedicht und Komposition ist schon früher in dieser Zeitung *) umfassend geurtheilt worden. Wir pflichten unsrer Seits in den meisten Punkten jenem Berichte bei und behalten uns einzelne von ihm abweichende Erörterungen vor, bis die Oper dem Publikum noch bekannter geworden ist. Gedrängt werden wir hierbei nicht werden, denn die Neuigkeiten folgen bei uns nicht so rasch.

*) Vergl. den Aufsatz über das Melodrama in No. 5. S. 37.

*) Der Ztg. erster Jahrg. No. 25. S. 219.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 4. May. —— Nro. 18. —— 1825.

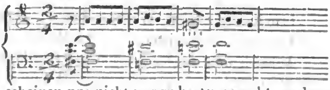
II. Recensionen.

Air russe avec XII Variations, suivies d'une marche funebre pour le Pianoforte, composées par Louis Berger. Oeuv. 14. Berlin chez Fr. Laue. (Pr. 20 Sgr.) No. 1.

Die neue Verlagshandlung von Fr. Laue, der wir zu ihrem Beginnen herzlich Glück wünschen, hat nicht nur, wie das jetzt wol von allen Verlegern der Konkurrenz wegen gethan werden muſs, ihr erstes Produkt in einer sehr angenehmen äussern Gestalt erscheinen lassen, sondern in der Wahl ihres ersten Artikels deutlich den Weg angegeben, den sie künftig zu gehen Willens ist, und auf dem wir mancher interessanten Erscheinung zu begegnen gewärtig sein dürfen. Herr Berger hat zwar wenig herausgegeben, durch dieses wenige aber den Kennern und Freunden solider Musik sich als einen Mann von nicht gewöhnlicher Bildung und mit einem ungewöhnlichen Erfindungsvermögen begabt, bekannt gemacht.

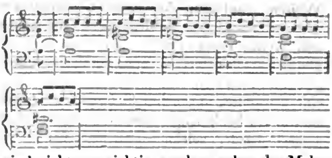
Obige Air russe ist nun aber nichts anders, als das seit 20 Jahren viele tausendmal variirte Liedchen: „Liebe Minka u. s. w." das zwar an Liebreiz noch immer nichts verloren hat, einem neuen Variationenkomponisten aber unzählige Schwierigkeiten, auf dem ausgefahrenen Wege noch etwas neues zu entdecken, entgegensetzen muſs. Ist es daher wol zu verwundern, wenn eine neue Bearbeitung, um schon Gehörtes zu vermeiden, sowol in den Formen, als in der Modulation oft wunderlich, ja häufig etwas bizarr erscheint? Dies liegt ja schon in der Sache selbst, und ist wohl auch, ist es anders die Wahl des Thema selbst, verzeihlich. Modulationen aber wie folgende

Var. 10.



scheinen uns nicht nur zu hart u. gesucht, sondern auch unzulässig. Fortschreitungen dagegen, wie die im 2ten Theil derselben

Variation.



sind nicht nur richtig, sondern geben der Melodie etwas ganz unbeschreiblich reizendes u. pikantes. Am meisten haben uns angesprochen, die Variationen 4, 5, 6, u. 8. Zum Schluſse giebt Hr. B. noch eine Marche funêbre (le rêve de Minka) eine Art Fantasie, worinnen wir, irren wir anders nicht, ein Gemählde von Minka's Gemüthszustand bei der Nachricht von dem Tode ihres Geliebten, ihre Ergebung (in einem Choral) und ihr Entschlummern zu erblicken glaubten, welche Idee an sich gut ist und im Gegensatze zu Weber's wahrhaftem Romane*) über dieses Thema (wohl das Interessanteste und Eigenthümlichste, was über die schöne Minka phantasirt worden ist) steht, wäre der Marsch durch die drinnen herrschende (musikalische) Idee selbst

*) Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. No. 42, S. 362. D. Red.

Digitized by Google

nur etwas kurzweiliger. Doch wie geſagt, es war schwer etwas neues zu geben, oder gar das schon daseiende (besonders Weber's romantische Dichtung) zu überbieten. Möchte doch Herr B. lieber was eignes geben, und das Variationenmachen andern überlassen, wir befinden uns dann gewiſs alle besser dabei. Uebrigens muſs sich selbst ein wackrer Spieler dazuhalten, will er alles nett und präcis, so wie es Hr. B. haben will und selbst vorträgt, herausbringen. .O.

Sechs deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von H. Mühlenbruch. Zweites Werk. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Pr. 14 Gr.

Sonaten und Lieder pflegen die Erstlinge neu auftretender Komponisten zu sein; sie fühlen sich, bewuſst oder unbewuſst, gedrungen, in jenen ihre formale Bildung, in diesen ihre Fähigkeit zu empfinden, in den zugänglichsten Weisen darzulegen. Aus diesem Gesichtpunkte sehen wir in Herrn Mühlenbruchs vorgenanntem zweiten Werke den Beweis, daſs er ein empfindungsvolles Herz, die erste nothwendige Eigenschaft für einen Künstler, hat. Dabei legt er eine gewandte, angenehm flieſsende Schreibart dar; durch beide Eigenschaften empfehlen sich die sechs Lieder, zeichnen sich sogar vor vielen andern Sammlungen durch Wärme des Gefühls und manche löbliche Eigenthümlichkeit aus. Nur wünschen wir den Komponisten in spätern Werken einem, vielleicht nur von auſsen angeeigneten Hange zu weichlicher Sentimentalität entrissen zu sehen. Diese hat ihn zu dem Miſsgriffe verleitet, das muntre Ständchen (No 3.) in das Süſse und Schmachtende zu ziehen.

Die Verknüpfung der Worte:

Vergiſst auch die Welt dieses Plätzchen,
Bleibt mirs doch der heiligste Ort,

im ersten Liede ist musikalisch falsch deklamirt, denn das Gefühl von Vor- und Nachsatz ist durch den Gang der Melodie zerstört. — Die Wiederkehr der zweitheiligen Bewegung nach der dreitheiligen in No. 4 (Seite 10. System 1. Takt 3 u. f.) lähmt die sonst so leicht flieſsende Komposition. M.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 18. April 1825.

Am Donnerstage, den 14. d. M. bereitete der Königliche Konzertmeister Herr Möser dem musikliebenden Publikum unserer Königsstadt einen Kunstgenuſs, welcher zu den ausgezeichnetsten dieser Gattung gerechnet werden muſs. Im ersten Theile dieser Akademie hatten die Verehrer und Kenner wahrer Instrumentalmusik Gelegenheit sich an dem herrlichen Tongemälde von Beethoven „Erinnerung an das Landleben, oder Pastoralsinfonie" zu ergötzen. Ein reges Leben, üppiges Grünen und Blühen der Phantasie spricht sich im eigenthümlichen Zauber durch diese Tondichtung aus. Die Ausführung dieses Meisterwerkes konnte nicht anders als meisterlich ausfallen, da sie durch die vorzüglichsten Künstler des Königlichen Orchesters bewirkt wurde. Nur der „Scene am Bach, B dur" hätten wir ein etwas weniger bewegtes Tempo, und die Pianos noch zarter gewünscht, damit das Frühlingsrieseln des Baches in duftigen Gefilden noch mehr hervorgetreten wäre. Zwei Arien, von Mad. Schulz vorgetragen, gaben Gelegenheit, die groſse Künstlerin im Bravourgesange zu bewundern. Herr Möser selbst trug das, schon früher von ihm gehörte B dur-Konzert für Violine von Viotti vor — und sehr brav; dies bedarf bei einem solchen Beherrscher seines Instrumentes keiner weitern Versicherung. Aber, erlaube uns Herr Möser zu fragen: warum spielte er es nicht in des Originaltonart B-, sondern H dur? Gewonnen hat dieses Konzert durch die halbtönige Transposition keineswegs; ja, hat sich Viotti bei seinen Productionen eine Karakteristik der Tonarten gedacht: so kann eine solche verwischte Karakteristik dem Tonwerke nicht anders als nachtheilig sein. Die, zwar gute, aber etwas alternde Komposition dieses Konzerts veranlaſst uns, Herrn K. Möser zu ersuchen: doch in seinen nächstfolgenden Akademien Gelegenheit zu geben, ihn in den gediegenen Producten eines Spohr, Maiseder und anderer guten neuern Meister zu hören. Im zweiten Theile erhöhte sich das Interesse durch das vortreffliche Wechselspiel unserer beiden Konzertmeister, der Herrn Möser und Seidler. Die Kompositionen über Motive aus Spontini's Nurmahal dürfte aber wohl eben so wenig das Prädikat „Konzert" erhalten, als die vorhergegangene des Herrn I. Müller. Potpourri möchte bezeichnender für solche Zusammenstellungen von Tönen sein. Herr Iwan Müller aus Paris zeigte groſse Fertigkeit auf seiner verbesserten Klarinette. Deutlichkeit, Volubilität und Präcision in den Passa-

Digitized by Google

gen geſellen ihn zu den vorzüglichſten Virtuoſen ſeines Inſtrumentes. Die markige Accentuation und das Crescendo vom leiſeſten Piano bis zum höchſten Gipfel des Forte, und den Schwellton, wie es Ref. z. B. von Hermſtädt, vorzüglich in den trefflichen Spohrſchen Kompoſitionen gehört hat — gab Herr I. Müller nicht. Auſſerdem trug Herr Deſargus noch etwas dünne Variationen für Harfe von Bochsa ausgezeichnet brav vor. Das glänzende Meteor dieſer muſ. Akademie blieb aber Beethovens ländliches Tongemälde. Dürfte ſchlieſslich noch ein Wunſch ausgeſprochen werden, ſo wäre es dieſer: daſs doch ein jeder Konzertgeber neben ſeiner Virtuoſenkunſt, das höchſte der Inſtrumentalmuſik: „eine gute Sinfonie“ auszuführen nicht unterlaſſen möchte, ſo wie es in letzterer Zeit unſer wackerer K. Möſer gethan. Der Dank der Freunde und Kenner w a h r e r Inſtrumentalmuſik könnte hierfür im Vorans verſichert werden. Herrn K. Möſer noch unſern beſondern Dank!

C. K—s.

Dresden im April 1825.

Am 5. März (als am Namenstage unſers allverehrten und geliebten Königs) gab man zum erſtenmale M o r l a c c h i's vielbeſprocheneOper Tebaldo e Iſolina, die in Venedig, Mailand, an vielen andern Orten und endlich auch hier furore gemacht hat. Sie wurde fünfmal bei immer vollem Hauſe, und mit, ſich ſtets gleichbleibendem Beifalle gegeben. Sie war trefflich beſetzt — Siga: Palazzeſi war Iſolina, Siga: Funk: Tebaldo (eigentlich für Veluti geſchrieben) Sigr. Bonfigli: Boemondo d'Altemburge und Sigr. Zezi: Ermanno di Tromberga, und wurde namentlich das 3te und 5te mal vorzüglich geſungen. Die Muſik iſt voll blühenden, ja oft ſehr reizenden Melodieen, die nicht ſelten den Sinn der Worte recht treffend ausdrücken, und ſo unterſcheidet ſich unſer Meiſter ſehr vortheilhaft von der Roſſini nachäffenden Menge italieniſcher Opernſcribenten. Uebrigens verläugnet der Meiſter auch in dieſer Oper ſeine Manier, den Fluſs ſeiner Melodieen durch unzählige Fermaten zu hemmen, und ſie ſo kraus und wunderlich zu konſtruiren, nicht im mindeſten, und will ich recht aufrichtig ſein, ſo muſs ich geſtehen, Ariadnens Faden aus dieſem Labyrinth noch nicht gefunden zu haben, weshalb ich auch auſser Stand geſetzt bin, Ihnen ein erſchöpfendes, detaillirtes Urtheil mitzutheilen. Halten Sie ſich deshalb indeſſen an Heſpertinens und mein oberflächlich lobendes Urtheil, bis Sie einmal das Werk (wovon die Arnold'ſche Buchhandlung einen Klavierauszug von Marſchner angekündigt hat) ſelbst zu Händen bekommen. Ich unterlaſſe deshalb auch, einzelne Stellen, die beſonders anſprachen und ein ſchönes Talent beurkundeten, namhaft zu machen, da auſſerdem, daſs es viel Platz rauben würde, ohne beigefügte Melodie mit unterlegter Harmonie (und ſelbst auch da nicht) Sie und Ihre Leſer ſich doch keinen deutlichen Begriff von der Wirkung würden machen können, da es etwas bekanntes iſt, daſs bei derlei Sachen die meiſte Wirkung durch den Zauber der Stimmen und des Vortrags hervorgebracht wird, und dieſer ja doch nun und nimmermehr beſchrieben werden kann. Ich ſpreche hier blos aus Erfahrung, die ich einer Mittheilung Ihres Blattes über die groſse Wirkung eines Finale aus Ihres groſsen Spontini „Alcidor“ verdanke, wo auch eine ſo heftig ergreifende Stelle ſogar durch Noten angedeutet war, woraus ich aber immer nicht jene beſchriebene groſse Wirkung habe heraus leſen können. Am beſten ſcheint es mir, von ſolchen Gröſsen ohne alle Verſinnlichung durch Nötchen, blos in allgemeinen enthuſiaſtiſchen Phraſen zu ſprechen, indem dadurch nicht nur allein der phantaſtiſchen Gröſse eines eben beſprochenen Meiſters durch Nachpinſeln ſeiner unſterblichen Melodieen von profaner Hand weniger Abbruch geſchieht, ſondern auch der Phantaſie des Publikums auf eine feine Art geſchmeichelt und unendlich groſser Vorſchub geleiſtet wird. Der Maeſtro wurde übrigens nicht nur bei der erſten Vorſtellung ſowohl als bei der zweiten gerufen (eine hier unerhörte Auszeichnung), ſondern auch durch ein Sonnett (Al merito i m p a r r e g g i a b i l e del Cavalier Fr. Morlacchi, Autore inſigne della celebre Opera etc.) und Lorbeerkränze gefeiert und überraſcht. Alles, wie ſichs gebührt. —

J. P. Schmidt's niedliche Oper „Ein Abend in Madrid“ wurde als letzte deutſche Vorſtellung vor Oſtern gegeben, aber leider nicht mit derjenigen Leichtigkeit im Spiel, wie es eine ſolche Oper erfodert. Sie konnte daher nicht ſo wie in Berlin, wo ſie nach öffentlichen Blättern gut geſpielt wurde, gefallen. Vorzüglich gefiel mir die Cavatine der Fr. v. Florville (im 3. Act) von Demoiſelle Veltheim ſehr hübſch vorgetragen, und die, nur etwas zu lang gerathene Serenade, die noch dazu von dem zuhörenden Onkel und ſeiner Nichte höchſt fad interpretirt wurde. Hoffentlich geht die Vorſtellung ein zweites mal runder zuſammen.

Noch wurden alle wahren Muſikfreunde zweimal durch Mehul's unſterbliche Muſik zu „Joſeph und ſeine Brüder“ ergötzt. Joſeph ſelbst iſt für Hr.

Digitized by Google

Bergmann gewiſs diejenige Rolle, die ihm am meisten zusagt, und deshalb singt er sie nicht nur mit all dem Zauber, den seine herrliche Stimme und sein gefühlvoller Vortrag über jedes fühlende Herz ausübt, sondern bewegt sich auch ungezwungen und natürlich, so daſs uns gar nichts gestört haben würde, hätte er seine Rede nur um etwas mehr beflügeln wollen. Die übrigen Brüder waren (bis auf Simeon, Herr Wilhelmi) durch Choristen besetzt, die sich, theis durch recht braven Gesang theils auch durch ausdrucksvolles Spiel, allgemeines Lob erwarben. Und wahrlich, sie lassen sich besser anhören und ansehen, als so mancher theuer bezahlte „Simeon,"

Den Gastgesang eines Herrn Haberkorn als Osmin und Jacob übergehn wir, wie billig, mit Stillschweigen, da ihm zum Sänger weiter gar nichts fehlt, als— Stimme.

In dem Auszuge eines Briefes aus Dresden (in No. 11. dies. Jahrg.) dessen Verf. auf Veranlassung mehrer Berichte über Jessonda und deren Aufführung allhier als deren Ritter auftritt, begeht derselbe denselben Fehler, den er recht vornehm dem gewöhnlichen Korresp. „nur in Pausch und Bogen zu urtheilen" vorwirft, indem er die Musik zur Jessonda noch vielmehr „in Pausch und Bogen" und zwar unmäſsig, aber ohne alle Belege lobt. — Er schiebt alle Schuld, daſs die Oper hier nicht gefallen hat, auf die Darstellung, und hat wohl auch in manchen Dingen Recht; aber sehr unrecht scheint es die Direction zu beschuldigen, als habe sie, um die Oper zu stürzen, die ungünstige Zeit gewählt und die Hauptpartie mit Fleiſs einer hochschwangern Frau gegeben — die aber viele Wochen später noch immer im Stande war als Faniska nicht nur alle billige Forderungen zu befriedigen, sondern auch Kenner sogar zu entzücken. Wie käme denn die Direction zu so gehässigen Gesinnungen gegen einen so wackern Mann wie Spohr und—gegen ihren Beutel? — Der Briefsteller tritt übrigens als entschiedener Gegner Weber'scher tours de force *) (wie er dessen kräftige Musik zu nennen beliebt) so wie auch Rossinischer Süſsigkeit auf, und schiebt die Schuld der geringen Wirkung der Jessonda nicht sowohl auf die (nach seiner Meinung) gänzlich verfehlte Darstellung, als auf die hier wüthende Partheilichkeit für Weber und Rossini, ausser deren Werken hier nichts aufkommen könne. Wie wichtig diese Behauptung aber im Ganzen ist, beweis't schon die feurige Aufnahme der neuen Morlacchi'schen Oper, des Schnee u. a. Op. Es muſs also der Grund, warum Webers Opern hier mehr als Spohrs Jessonda gefallen, wohl in etwas anderm als in bloſser Parteilichkeit zu suchen, und unserer Meinung nach auch in dem Karakter der Musik beider Meister zu finden sein, weshalb es fast nöthig würde, eine Karakteristik der Kompositionen beider Meister zu schreiben, um dem Briefsteller und allen mit ihm gleichdenkenden zu dem wahren Glauben zu helfen, wenn es nicht hier und da schon geschehen und es nicht unsre Ueberzeugung wäre, daſs tief eingewurzelte Vorurtheile sich nicht vertilgen lassen. Uebrigens geht aus dem ganzen Brief hervor, daſs der resp. Briefsteller ein besserer Freund als ein tüchtiger Sachkenner sein mag, sonst würde er wohl mit uns darin einverstanden sein, daſs ein Opernkomponist vor allen Dingen jenes universelle Gefühlsvermögen besitzen muſs, die Eigenheit jedes Karakters, jeder Empfindung auffassen und durch Töne wieder geben zu können, ohne irgend einem Karakter seine, die dem Komponisten eigenthümliche Art zu fühlen, mitzutheilen. Dieses „aus sich selbst herausgehen" (wie es die Musiker nennen) ist es nun, was Weber und Spohr scharf von einander scheidet. Während dem Weber uns in seinen Opern: Freischütz, Euryanthe, ja in den frühern Opern selbst: Silvana, Abu Haſsan etc. eine ganze Gallerie verschiedner Karaktere d. h. einen Cyclus dramatischer, ganz auf verschiedene Art fühlenden und handelnden Personen aufgestellt, und sich so unter den neuern Komponisten wohl als den stärksten Karakteristiker d. h. als einen Tondichter gezeigt hat, der die in einem Gedichte enthaltenen Gefühle in seinem Innern aufzunehmen und durch Töne wieder zu geben weiſs; hat Spohr (von dessen nicht theatralischen Kompositionen wir übrigens eben so groſse Verehrer als jener Briefsteller sind) in allen seinen Opern die unwiderlegbarsten Beweise gegeben, daſs er in allen von ihm komponirten Gedichte sein individuelles, sich meist wehmüthig aussprechendes Gefühl übergetragen hat, woraus nicht nur hervorgeht, daſs Weber als dramatischer Tondichter über Spohr steht, sondern daſs die Kompositionen des letztern auch an einer gewissen Monotonie (Einförmigkeit des Gefühls) leiden, die zuletzt unwillkührlich das Interesse ermatten, das man an den, in ihrer elegischen Eigenthümlichkeit interessanten Melodieen, an der trefflichen Construction und an dem überaus schönem Satze (welcher bisweilen durch schnellen Harmonieuwechsel nur etwas zu unruhig wird) zu nehmen gezwungen ist.

*) Der Briefsteller gebraucht diesen Ausdruck einmal im Plur. (wie es aufrecht ist) das andremal im Sing! —

Digitized by Google

Vergleicht man nun nach obigem die Spohrsche Opernmusik mit der Weberschen, so nimmt einen die schnelle und allgemeine Vorbereitung der letztern, zu deren Karakteristik noch geniale Erfindung der Melodie sich triumphirend beigesellt, nicht Wunder, ja es muſs so kommen, da das Klassische einer Kunst überall gleiche Anerkennung erhält, wenn es auch für Weber als ein Glück betrachtet werden muſs, daſs er die allgemeine Anerkennung seines Werthes so schnell und früh gefunden, da die Kunstgeschichte lehrt; daſs es nicht zu allen Zeiten allen groſsen Geistern so gut geworden ist. Es ist aber zu beklagen, und die Komponisten sind es am meisten, deren Werke auf Kosten andrer durch wohlmeinende aber übelvollbringende Freunde gehoben werden sollen. Das Groſse, Geniale spricht schon für sich selbst, und hat durch andres Groſse, schon Bestehende, für sich nichts zu fürchten.

Komisch ist die Vertheidigung der Anwendung des Himmel'schen Motivs zu dem Duett in der Jessonda, worinnen der Briefsteller sagt: Niemand würde all die berühmten Dichter, die sich des Refrains „Ich denke dein" bedient hätten und noch bedienen würden eines, plagium's beschuldigen, folglich (meint er) sey es auch Spohr erlaubt gewesen, sich dieses eben als recht passend sich darbietenden Motivs zu bedienen. In der Poesie, wo es freilich schwer halten mag, andere Worte für denselben Gedanken zu finden, mag es daher wohl erlaubt sein, sich ohne Anstoſs eines solchen Refrains zu bedienen, nicht so aber in der Musik, wo man ein und dasselbe Gefühl, ein und denselben Gedanken auf unendlich verschiedene Arten auszudrücken vermögend ist, weshalb es denn streng verboten ist, etwas schon gehörtes, besonders in einer Oper, wo alles darauf ankommt, die Aufmerksamkeit durch Anmahnung an etwas schon bekanntes nicht zu stören und dadurch Anlaſs zu Vergleichen zu geben, von neuem aufzutischen. Ohne dies strenge Verbot, durch das doch jeder noch so gedankenarme Komponist gezwungen ist, so gut es gehen will etwas neues zu schaffen; ohne dies strenge Verbot würde sich's gar mancher bequem machen und andrer G e i s t mit seinem W a s s e r verdünnen. Es sei fern von uns Spohr eines Plagiums zu beschuldigen, i h n, der wahrhaft r e i c h g e n u g ist, jene Melodie durch eine eigene, dem Texte eben so entsprechende zu ersetzen; wir können nur annehmen, ihm sei Himmel's Lied gänzlich unbekannt, oder doch aus der Erinnerung so ganz verwischt gewesen, daſs er es ganz harmlos als sein Eigenthum gebraucht und verarbeitet habe, für welche Meinung auch die Bearbeitung selbst spricht; denn selten nur mag es so wie in diesem Duett gelingen, etwas fremdes mit dem eignen so innig zu verbinden, daſs man es nicht mehr zu trennen vermag.

Was endlich der geehrte Briefsteller über „Querstände, unmelodische Abbrechung und gesuchte Accentuationen in der Enryanthe" (von denen wir übrigens nichts gehört und gesehn) spricht, übergehen wir stillschweigend. Sein Brief schien uns der einzige, unerhebliche Querstand zu Weber's in ganz Europa gleich bewunderter Musik. Doch genug hievon, wenn nicht schon zu viel. Vielleicht giebt die Oper bald Gelegenheit, Ihnen recht Erfreuliches mitzutheilen.

†††

Reiseberichte von Rellstab.

No 3. Aus Wien.

Ihr Korrespondent saugt Musik ein wie ein Schwamm Wasser, und drückt sich nachher in Tintentropfen wieder aus, die Sie wiederum in Druckerschwärze umwandeln und damit die Denkmäler der Kunstwerke für die Ewigkeit in die musikalischen Annalen des Jahrhunderts eintragen lassen. O schönes Monument aus Löschpapier, Oehl, Kienruſs, und was weiſs ich noch sonst für Bestandtheile! Eigentlich, wenn man auf den Grund geht, ein Lumpen-Monument und doch, beim Schutzgott Apoll! kein Lumpiges; nein, äre pererrius, wenn ich nur der rechte Mann dazu wäre. Allein mir wird verdammt bange, wenn ich bedenke, daſs ich hier den Ruhm der musikalischen Mimen in ferne Jahrhunderte verpflanzen soll. Vielleicht geht es den armen Virtuosen gar umgekehrt und sie werden bloſs deshalb nicht berühmt, weil ich Gutes von ihnen sage, wobei sie freilich nur das Schiksal der ganzen neuen Litteratur theilen, die gewiſs (man kann es in allen Flugblättern lesen) klassisch genug ist, aber nur deswegen nicht gelesen wird, weil man f r e i m ü t h i g, g e s e l l s c h a f t l i c h, oder zur A b e n d - und M o r g e n zeit oder zu irgend einer andern unrechten Zeit davon spricht. Ein Glück wahrhaftig, daſs es nicht gar eine Mittagszeitung giebt; da würden die Leute vollends schreien: Bleibt mir beim guten Essen mit der schönen Litteratur vom Halse, oder beim schlechten mit der schlechten. Dem sei wie ihm wolle, ich bin einmal Korrespondent und muſs hören und schreiben so weit ich aushalten kann; alle Schuld, Herr Redakteur, wälze ich auf Sie, als Vorgesetzten. Zur Sache.

Digitized by Google

Von dem was uns zu Hause fehlt, hören Sie wohl am liebsten, namentlich von der Kirchenmusik, die man uns freilich nicht zur Uebersättigung auftischt. Im Gegentheil man hält uns wie die Nachtigallen in einem beständigen Halbhunger, damit wir besser singen. Singen? Es thäte freilich Noth, daſs besser gesungen würde, aber von uns würde man's zwar mit gutem Fug, doch zweifle ich ob mit gleichem Erfolg verlangen. Nein ich glaube, man muſs ein frequentativum vor singen setzen, nämlich schreien. Wir sollten nämlich die Kirchenmusiken dringender fodern und es so lange abschreien und abschreiben, bis sowohl geschrieen (scil. gesungen) als geschrieben (scil. komponirt) würde. Nun stehe ich endlich auf dem Punkte, wo ich schicklich zum Thema übergehen kann. Das Wort komponiren ist mein Dominantenakkord, den ich in eine Messe auflöse, die ich gestern hieselbst in der Augustinerkirche hörte. Sie war die erste gröſsere Arbeit eines noch jungen Tonsetzers Namens H o r s c h a l t, wenn die Erkundigung, die ich einzog, anders richtig gewesen. Zu einer solchen ernsten Arbeit kann man mit guten Gewissen Glück wünschen, wenn auch so manches daran noch unvollkommen wäre. Eine so sichere Behandlung des Orchesters und des Chors, eine so gewandte Führung des Fadens zeigt von vielem und ernsten Studium der Kunst, wie es jetzt nicht häufig angetroffen wird. Nach den Messen, die mir von Hummel bekannt sind, würde ich diese, einige Stücke ausgenommen, für seine Arbeit haben halten können. Der Stil ist nämlich eben so bewegt, man möchte ihn fast eben so theatralisch nennen. Man sieht daraus, daſs der junge Tonsetzer mehr die Neuern als die Alten studirt hat. Für den Kirchenstyl möchte indeſs wohl allen jungen Arbeitern das gründliche Studium der Italiener zuerst, (versteht sich h ö c h s t e n s bis Jomelli hinab) und dann der komplizirten Werke der Bachs und Händels zu empfehlen sein. Nicht, daſs man sie als Kompositions-Schemate benutzen sollte, sondern vielmehr, um sich die ganze groſsartige Totalanschauung dieser Männer so anzueignen, daſs vermittels der Zuthat des Individuums dann etwas neues, aber nie auf den tüchtigsten Namen gepfropftes Reis erblühen möchte. So entstanden Haidns Messen,*) so das wunderwürdig tief aufgefaſste Requiem, dessen Autor man nicht mehr zu nennen braucht, da dieses Werk das Requiem katexochen geworden ist. — Einzelne Stücke dieser Messe

*) Schon früher habe ich in dieser Zeitung in dem Aufsatz überschrieben: Theodor, eine musikalische Skizze, „die leichtfertigen Angreifer Haidns zurückzuweisen gesucht, die in seinen, wie sie sich ausdrücken, „kleinlich malenden Zwischenspielen" nur die Seichtigkeit seiner poetischen Anschauung erkennen wollen. Durch einen wahrhaft erhabenen rührenden Zug, den mir erst jüngst ein höchst würdiger Mann, Zeitgenosse und Freund Haidn's, und unser Mitbürger aus Haydn's Karakter mittheilte, wird meine Behauptung, daſs diese miſsverstandenen Wege aus einer unschuldigen Tiefe seines schönen Gemüths entsprungen sind, auf das siegendste gerechtfertigt. Noch früher als aus jenen Zwischenspielen hat man nämlich Haidns Oberflächlichkeit aus seinen Messen beweisen wollen, und ich kenne heut noch Männer von groſsem Anselm, die aus diesen herrlichen Werken nur den Schluſs ziehn, daſs Haidn einer tieferen religiösen Auffassung unfähig gewesen sei. Ja selbst seine Freunde verwunderten sich über die seltsame Richtung, die seine Kirchenkompositionen allerdings nahmen; allein sie hatten zu viel Ehrfurcht und Glauben an die Kraft und Tiefe dieses Genie's, als daſs sie nicht vielmehr an sich selbst, als an dem Meister gezweifelt hätten. Endlich fragten ihn nun sein vertrautester Freund, der Italiener Carpani: Vater Haidn, Ihr seid ein so frommer Mann, und beginnt jede Arbeit mit einem Gebet, wie kommt es, daſs grade eure Kirchenmusiken immer so lustig sind, daſs man faſst meint, man müsse eher tanzen als beten!" Haydn antwortete: „Das kann ich euch wohl sagen lieber Freund. Wenn ich an unsern Vater da oben denke, dann werde ich so voller Freude, daſs ich nicht weiſs, wie ich am fröhlichsten schreiben soll." — Mag es hier manchen kleinlichen Zweiflern an groſsen Männern als zweiter Theil dieser Geschichte erzählt sein, daſs als derselbe würdige Mann dem ich sie verdanke, sie Göthe erzählte, diesem die Thränen unwiderstehlich ins Auge drangen. — Und allen denen, die mit kleinlicher Splitterrichterei an solchen der Tiefe des Genie's entquollenen Werken tadeln, und mit ihrem Zollmaaſs den Riesen den sie nicht übersehen können ausmessen wollen, auch ich noch zum Ueberfluſs Göthe's Worte zu:

Nach dem Gesetz wonach du angetreten
Da muſst Du fort und fort gedeihen
Das hindern nicht Sybillen noch Propheten.

Und keiner hat ein Recht danach zu fragen, w a r u m Haidn oder Mozart so schrieben; s i e m u ſ s t e n so schreiben, und Ihr andern m ü ſ s t das glauben, und sündigt immer eitel, wenn ihr glaubt, daſs solche Männer gedacht hätten wie Ihr, von denen es gleichgültig ist, ob Ihr Schuhflicker oder Schneider geworden!

Digitized by Google

herauszuheben und zu analisiren erlaubt weder hier der Raum, noch die kurze Zeit meiner Bekanntschaft mit dem Werke. Es soll auch genügen hiermit auf den Mann aufmerksam gemacht zu haben. Wenn das Werk durch den Druck ans Licht tritt, oder, wortspielend, durch den Druck frei wird, und in die Welt läuft, wird es Zeit sein über dasselbe ein Mehreres und weitläuftigeres zu sagen. — Die Ausführung war vortrefflich, und um so mehr mit Dank anzuerkennen, weil sie gröſstentheils durch Dilettanten geschah. Die mit den Chören wechselnden, am häufigsten dreistimmigen, Solo's, wurden von zwei trefflichen Dilettattinnen und einem sehr schätzbaren Tenorsänger Herrn Tietze ausgeführt. —

Doch nicht in der Augustinerkirche allein, sondern fast in allen gröſsern Kirchen der Kaiserstadt ist an ihren Festtagen Kirchenmusik. So hörte ich in „St, Stephans wunderbarem Dom" eine Messe von Haidn, die ebenfalls sehr gut ausgeführt wurde, obwohl die Sopran und Altstimme nur durch Knaben besetzt war. In dem ungeheuren Raum dieser erhabenen Kirche mildert sich die gequälte Gepreſstheit der Knabenstimmen einigermaſsen. Unreife Früchte sind immer herbe und ihre Säure hat etwas Widerliches. So sind Knabenstimmen im Verhältniſs zu Frauenstimmen eigentlich nichts anders als unreife saure Kirschen zu der vollgereiften weinsauren Kirsche. Esse sie wem's beliebt, ich halte mich zu den reifen Früchten. Möchte man doch bald diese miſstrauische, das weibliche Geschlecht herabwürdigende Konvenienz aus allen Kirchen verbannen, die jetzt noch an so vielen Orten das Gedeihen der Kirchenmusik hindert. Man könnte es einen Hemmschuh nennen, wenn man dergleichen Maschinen nicht beim Bergabfahren gebrauchte.

So viel von der Kirchenmusik. Von der weltlichen hätte ich eigentlich mehr zu berichten, wenn ich nicht befürchtete, daſs mein Buch zu sehr anschwellen möchte. Am ersten Feiertage war nämlich statt des untersagten Schauspiels ein groſses Konzert im Lokale des Kärnther Thor Theaters. Hier wurden die Ouvertüren aus Lodoiska von Cherubini und aus Prometheus von Beethoven mit Feuer und Präzision ausgeführt. Nur im Adagio der erstern lieſsen die Blaseinstrumente einmal die Grundnote des Akkordes weg und die ersten Violinen traten mit einem C dur Akkord einen Takt zu früh ein. Solche Fehler sind indeſs nur in einer augenblicklichen Nachlässigkeit oder Zerstreuung begründet, und wenn dagegen das Orchester übrigens zeigt, daſs es nicht verwahrlos't ist, so kann man so etwas schon einmal verzeihen, wenn man es gleich nicht unbemerkt lassen darf. — Sehr erfreulich war es mir, die Bekanntschaft zweier Virtuosen auf dem Waldhorn, nemlich des Herrn Lewy und seines Schülers, Herrn Robert Leser zu machen, die mit seltener Zartheit des Vortrags und mit schöner Fülle des Tons Variationen von C. Kreutzer auf das Thema: „Heil Dir im Siegerkranz" bliesen, worin ihnen besonders die Echosätze meisterlich gelangen. Weniger ergötzte Herr Karl von Gärtner auf seinem undankbaren Instrument, der Guitarre; hätte er seinen Fleiſs doch einem belohnenderen Instrument gewidmet. Herr Georg Helmesberger (Helmesberger) dagegen kann ein sehr wackrer Violinspieler genannt werden, wenn man ihn auch nicht zu den ersten Heroen auf diesem Instrumente zählen darf. Seine Verdienste als Professor am hiesigen Konservatorium (wovon ich später ausführlicher sprechen werde) sind allgemein anerkannt. — Herr Johann Sedlaczek (Sedlaczek) ist zwar als guter Flötist bekannt, allein die Wahl der Komposition, die er vortrug war zu geschmacklos, als daſs sein Spiel uns hätte schadlos halten können. Wenn doch die Virtuosen endlich erkennen wollten, wie undankbar die Mühe ist, eine schlechte Komposition einzustudieren.

Herr Sedlazek blies nämlich: „Erinnerungen an den Simplon und an Italien!!" Anfangs, und zwar eine ziemlich lange Zeit ohne Instrumentalbegleitung. Wie eine einsame Flöte sich in einem groſsen weitläuftigen Hause ausnimmt, wenn man noch dazu ein ganzes Orchester vor sich sieht, das spielen könnte und dem in der Luft schwebenden Ton gern eine Basis geben möcht, damit er nicht in das Leere verfliegt — wie das sich ausnimmt überlasse ich jedem selbst zu entscheiden. Die Ausführung war indeſs lobenswerth. —

(Schluſs folgt.)

Verspätet.

Berlin den 21. April.

Obgleich es dem Ref. nicht möglich war, von dem heutigen Konzerte des Herrn Ivan Müller mehr als dessen ersten Vortrag (sein Konzert No. 4) mit anzuhören; so dankt er dem Virtuosen (dessen frü-

Digitized by Google

hern Leistungen er ebenfalls verhindert gewesen, beizuwohnen) einen hohen Genuſs. Die Fertigkeit des Herrn Müller ist höchst ausgezeichnet, der Ton besonders im pianissimo sehr zart und schön und aus dem Vortrag spricht eine wahrhaft musikalische Seele. Die allerdings etwas auffallenden Kontraste vom fortissimo zum pianissimo mögen dem geschätzten Künstler wol in Paris aufdrungen und angewöhnt worden sein; aber weder in Frankreich noch in Deutschland könnte Mangel an innrer Einheit gebilligt werden, wie ihn das Konzert No. 4. offenbarte. Herr Müller würde sicherlich gewinnen, wenn er bei der Ausarbeitung — oder Wahl der vorzutragenden Stücke sorgfaltiger zu Werke ginge; so müssen wir wenigstens nach dieser Komposition, der einzigen, die wir von ihm gehört haben, urtheilen. Marx.

Berlin den 27. April.

Wie im vorigen Jahre, so erfreute uns auch diesmal Herr Ritter Spontini in seinem heutigen Konzerte mit der Aufführung zweier deutscher Meisterke, der Pastoralsymphonie von Beethoven und des Oratoriums Samson von Händel. Es ist wahr, beide Werke sind nicht nur dem Alter, sondern auch dem Geiste nach weit von einander verschieden; und Auswärtige, mit den hiesigen Verhältnissen Unbekannte könnte ihre Zusammenstellung befremden. Allein zwei Umstände sind zu erwägen, die dieses Bedenken verstummen lassen und das Unternehmen des Herrn Ritters Spontini höchst verdienstvoll darstellen. Erstens gehört die Aufführung groſser Werke (Oratorien u. dgl.) hier in Verhältniſs zu der Gröſse des Ortes, seiner Bildung für und Theilnahme an Musik noch immer zu den Seltenheiten. Zweitens beginnt auch die dem Deutschen eigene Gattung von Tonstücken, die Symphonie, erst jetzt hier einheimisch zu werden, seit Künstler, wie Spontini, Möser und einige andre aus reiner Liebe für die Kunst, aus Hochachtung für die gröſsten deutschen Meister und aus wahrem Eifer für das Beste des Publikums und des Orchesters sich es zum Gesetz gemacht zu haben scheinen, kein groſses Konzert ohne Symphonie zu lassen. Die Wahl der Pastoralsymphonie aber scheint uns Herr Spontini zu wahrem Frommen der Berliner getroffen zu haben. Denn da es gar nicht möglich ist, ein solches Werk auf das erste Mal vollkommen aufzufassen, so hat nun jeder wahre Kunstfreund Gelegenheit gehabt, nach den Aufführungen im Bliesnerschen und Möserschen Konzerte dasselbe Meisterwerk zum dritten Male zu hören. Herr Ritter Spontini kann aber überzeugt sein, daſs er sich nicht sicherer den Dank und die Liebe der Deutschen zu erhalten vermag, als durch die Theilnahme, die er den deutschen Künstlern in ihren Werken gewährt.

Die Ausführung besonders der Symphonie durch die gesammte Kapelle war ausgezeichnet. Wenn diese Kompositionsgattung erst ganz einheimisch in Berlin ist, dann wird sich nicht blos im Theater, sondern überall zeigen, daſs die Berliner Kapelle die erste in der Welt sein kann.

Bei der Aufführung des Oratoriums fiel uns auf, unsre herrliche Sängerin, Madame Schulz, in einer Altpartie zu hören. Die lebendige Kunstliebe, der unermüdete Eifer und Fleiſs, mit dem diese wahre Künstlerin jede Gelegenheit zur Thätigkeit ergreift, nie es sich bequem macht und stets beweiset, daſs sie nur für ihre Kunst lebt und nur in ihr, in dem Streben nach Vollendung, ihre Genugthuung findet, verdient Bewunderung und besonders dann die höchste Anerkennung, wenn die Künstlerin, wie heute, ihrem glänzendern und eigensten Kreise, dem der groſsen Sopranpartien, entsagt, um es auch in minder hervorstehenden nicht an sich fehlen zu lassen.

Nun verlangte es den Schreiber dieses sehr, einmal seine Meinung über Beethovens Pastoralsymphonie auszusprechen; was dieses unsterbliche Werk auch in ihm angeregt, beseelt, ihm an Empfindung und Idee geschenkt hat, liebend und bewundernd zu bekennen. Noch aber ist für so hohe und neue Tondichtungen nicht die Zeit der allgemeinen Erkenntniſs gekommen; noch wühlt überall der Konflikt der Meinungen, der Streit des Alten gegen das Neue, vorgefaſster Ansichten u. Systeme, unkünstlerischer Grundsätze und Gesichtpunkte; zerstreut und befängt die Gemüther, statt sie zur Ruhe, zu unbefangener Hingebung an den Künstler und sein Werk gelangen zu lassen. Noch suchen die meisten in einem Kunstwerke nicht die Idee des Künstlers, sondern eine Erfüllung willkührlich gebildeter Erwartungen, eine Bestätigung ihrer vorgefaſsten Meinungen, Grundsätze und Vorurtheile. Wo die ausbleibt, da ist man so leicht bereit (denn es ist gar bequem) das Werk zu verwerfen, statt lieber seine Meinungen daran nochmals zu prüfen und zu berichtigen. Und solche Verirrung ist eben bei den Sachverständigen am gewöhnlichsten.

Dieses Schicksal hat nun besonders die Pastoralsymphonie treffen müssen. Wer nach den Dutzenden von Melodieen, die sich aus einem Werke herauszählen lassen, nach der kunstreichen Ausführung und dgl. den Werth bestimmt, kann von der, wie die Natur äuſserlich einfachen und nur innerlich reichen Tondichtung nicht befriedigt werden. Wer von jeder Symphonie nach einem allgemeinen Zuschnitte nur immer etwas Prächtiges, Glänzendes, Schwunghaftes erwartet, sieht sich bei der Pastoralsymphonie getäuscht, und wer nie von dem warmen Leben in der Natur warm erfüllt worden, darin aufgegangen ist, wer nie im heiſsen magnetischen Strome der Frühlingsluft gefühlt hat seine Nerven neuen Lebens übervoll werden, wem der prächtige Donner mit graunvoller Lust nie im Busen wiedertönt, und wer mit Kindern nicht Kind sein und mit Landleuten und jedem freudigen Geschöpfe nicht jauchzen kann — der freilich begreift nicht, wie alles das in Beethoven hat wiedergeboren werden müssen, der miſsdeutet das Hohelied, das der Natur von dem Sänger der unbewuſsten Natur gefeiert worden ist. Da hört man denn von „Malerei statt Empfindung," und dergleichen Weisheiten mehr — was soll uns das Zeug? Kunst und Künstler vollenden ihren Lauf. Wer nicht mitkommt, bleibt zurück und wer sich sträubt, beraubt nur sich. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 11. May. Nro. 19. 1825.

II. Recensionen.

Ueber Neukomms Ostermorgen.

Die genannte Kantate, welche wir zum ersten Male am verfloſsnen 27. März zum Besten der Armen in Leipzig aufführen hörten*), u. welche sich allgemeinen Beifall erworben hat, ist das erste gröſsere Gesangswerk, welches mir von Neukomm bekannt geworden ist. Seinem ursprünglichen Zwecke nach war es eine Art Requiem, zum Andenken der verstorbenen Herzogin von Kurland. Dem Komponisten war der Text gegeben. Aus allen diesen Umständen lassen sich mehre Eigenthümlichkeiten dieses Tonstücks erklären. — Zuerst, und was die Hauptsache ist, das Ganze ist von einem Geiste, dem Geiste des würdigen Ernstes, beseelt. Gefühle, die aus der Betrachtung der Hinfälligkeit menschlicher Dinge hervorgehen, wechseln mit der Siegesfreude, welche die Ueberwindung der Sterblichkeit einem, zu Gott gewendeten, Sinne verheiſst. Aber auch Letztere nimmt nie den Ton eines irdischen Jubels an, und wird immer durch den Karakter einer ernsten Feier bestimmt. Dieser Geist des Tonstücks äuſserte einen entschiedenen Eindruck auf die ganze Versammlung, und ich bin überzeugt, daſs dieses überall der Fall sein wird, wo man dies einfache und leicht auszuführende Werk würdig vorträgt, vornehmlich dann, wenn man es zugleich mit irgend einer ernsten Feier verbinden wird. Die Mittel, die der verdiente Tonsetzer angewendet hat, sind einfache, herzliche Melodien, welche weder alterthümlichen Ton affektiren, noch nach Neuheit haschen, flieſsende Stimmführung und gemäſsigter Gebrauch der Instrumentation.

*) Sie ist auch in Stimmen und im Klavierauszuge bei Breitkopf und Härtel erschienen, — beide nicht ganz korrekt.

Aber der Text hat dem Komponisten groſse Fesseln angelegt, ja es war fast unmöglich, daſs derselbe nicht den Eindruck einer gewissen Monotonie, die in ihm liegt, der Tonsetzung hätte mittheilen sollen. So wohlklingend und flieſsend nehmlich diese Texte, wie die meisten Gedichte des wohlbekannten Verfassers, ist, so liegt doch in demselben kein Fortschreiten der Gedanken und Gefühle, welches der Musik günstig wäre. Drei Haupttheile lassen sich in demselben unterscheiden, wovon der erstere vier Strophen auffaſst und als Einleitung der Feier angesehen werden konnte, zugleich aber darauf gesehen werden muſste, daſs die Auferstehungswonnen, von denen in der vierten Strophe die Rede ist, den Gefühlen, welche der Schluſs (oder die dritte Abtheilung) hervorrufen sollte, nicht Eintrag thäten. Die zweite Abtheilung entwickelt dann die Gefühle der Wehmuth über die Hingeschiedenen; sie ist am meisten ausgeführt und enthält neun Strophen; die dritte und letzte Abtheilung welche fünf Strophen enthält, erhebt das Herz zu dem Gefühl der Unsterblichkeit und dem Preise der Auferstehung. Innerhalb dieser drei Hauptabtheilungen, und vornehmlich der beiden letzten, vermissen wir einen festen Gang und Fortschritt der Gedanken, an welchen sich der Tonsetzer hätte halten können. Dies hat vielleicht den Uebelstand herbeigeführt, daſs das ganze Tonstück in eine Menge kleinere Sätze zerfällt, die in verschiedenen Tonarten beginnen und bald wieder abbrechen. Letzteres fällt um so mehr auf, da keine bedeutende Mannigfaltigkeit der Gedanken und Ge-

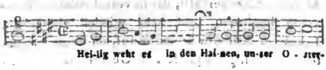
Digitized by Google

fühle diesen Wechsel der Tonarten und Bewegungen bestimmt. So fehlt es durchaus an Uebergängen, wodurch die verwandten und zusammengehörenden Sätze verbunden werden. Oder wurde diese Einrichtung des Tonstücks vielleicht durch eine kirchliche Liturgie bedingt?

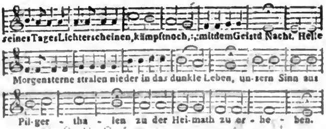
Dazu kommt noch der Umstand, daſs die ganze Kantate in 8zeiligen trochäischen Strophen gedichtet ist, in welcher wir noch dazu die weiblichen Reime vorherrschend finden, die vier letzten Zeilen allemal weiblich sind. Wie ungünstig dies für die Musik ist; welchen weichlich monotonen Rythmus es hervorbringt, braucht nicht angeführt zu werden; zahlreich aber sind die Stellen, wo es der Komposition offenbar geschadet hat. Auf jeden Fall gehört groſse Gewandtheit und Uebung in der Gesangkomposition dazu, um die Blöſse möglichst zu verbergen. Herr Kapellmeister Neukomm aber scheint diese, wie auch aus manchen Mängeln in der Deklamation der Worte einleuchtet, gegenwärtig noch nicht in diesem Grade zu besitzen. — Ich will diese Ausstellung im Folgenden zu belegen suchen, vorher aber wiederholend bemerken, daſs der edle und würdige Karakter, in welchem das Ganze gefühlt und komponirt ist, diese Mängel bei weitem überwiegt.

Ich gehe das ganze Werk nach den oben festgestellten Abtheilungen durch.

Die erste beginnt mit einem Chor (No. 1) welches choralmäſsig anfängt, Edur, mit der zweiten Strophe schon nach einer Generalpause in einem andern Tempo nach Cdur u. wieder nach E dur zurückgeht. Es wird das Erwachen des Ostermorgens geschildert; mit ihm bricht eine groſse Feier an. Es war gewiſs sehr zweckmäſsig, daſs der Komponist hier mit einem choralmäſsigen Satze beginnen wollte, aber Schade daſs er das Gefühl gestört hat, indem er die choralmäſsige Melodie in den Rhythmus sogleich wieder auflöst. Der Satz beginnt nach dreimaligem Anschlagen des Grundakkords



bis hierher recht gut, aber nun heiſst es;



Es ist nicht abzusehen, was den Tonsetzer bestimmen konnte, die mittleren Zeilen so unmelodisch und unrhythmisch zu setzen; die Deklamation doch nicht? — sonst dürfte er nicht mit auf den guten Takttheil bringen, und „nieder" tonlos singen lassen. So hat der Satz etwas Grillenhaftes, und was er wirkt, wirkt er jetzt nur durch die Akkordenfolge, die der Tonsetzer faſslich anzuschlagen weiſs. Weit glücklicher ist der Komponist im ähnlichen Falle mit No. 5. gewesen. Die zweite Strophe des Gedichts, welche derselbe in dieses Chor aufgenommen hat, hätte sich, da sie eine einfache Reflexion ausspricht, nach meiner Ansicht, weit besser zu einem Recitative, als zu einem Chore geeignet und dann auch einen erwünschten Uebergang zum folgenden Satze gebildet. Die Deklamation dieser Strophe können wir auch nicht loben.

Wie springt hier die Melodie umher! — Und wie wird die Präposition durch herausgehoben. In der Deklamation des Folgenden kann getadelt werden, daſs die Wiederholung der Zeile: „als noch unser Fest verborgen" das Folgen des Nachsatzes der Periode etwas aufhält, den der Komponist noch überdieſs durch eine Viertelpause von dem Vordersatze getrennt hat.

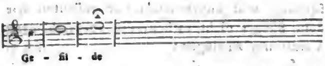
No. 2. A dur ¾, ein liebliches Arioso, sehr richtig aufgefaſst und dem Sopran übertragen. Es ist die Rede von den Keimen, die von leisen Engelsstimmen ins Leben gerufen werden.

No. 3. Chor D dur, in welchem zum ersten Male das Wort der Auferstehung, wie wir oben bemerkten, ausgesprochen wird. Bewegung,

Akkordenfolge und Instrumentation ist kräftig, und drückt das Vertrauen des geistigen Menschen mit einer gewissen kirchlichen Würde aus.

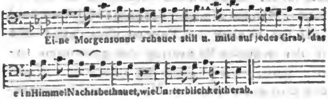
II. Abtheilung. Mit No. 4, G moll ¾, beginnt die eigentliche Todtenfeier. Obgleich ich, ohne des Hr. Neukomm gemüthansprechende Komposition zu kennen, die Strophe mit welcher sie anhebt, wenigstens den ersten Theil derselben, als Text eines Recitativs angesehen haben würde, weil derselbe eine Auffoderung zur Todtenfeier enthält und dadurch ein in das Ganze Abwechselung bringender Uebergang entstanden wäre, so muſs ich doch diesen Satz des Hrn. Neukomm für einen der trefflichsten und ansprechendsten anerkennen. Er trägt den ächten Karakter des Requiems, er vermählt Trost mit Klage; unendlich tröstend ist der Uebergang in Dur; die ganze Melodie ist so flieſsend und natürlich, daſs sie sich leicht dem Gedächtniſs einprägt.

Es folgt aus C dur ein kleiner choralmäſsiger Satz (No. 5). In demselben wird die Auffoderung zur Weihe allgemein, es ist gleichsam die Antwort auf jene Auffoderung. Hier hätte der Text zu einem groſsen ausgeführten Chor Gelegenheit geben sollen, um die angeregte Stimmung unter den Feiernden vollkommen zu begründen. In Ermangelung dieser Gelegenheit hätte der Komponist vielleicht die folgende Strophe noch mit dieser verbinden können, so daſs am Schluſs der Ausruf: „Gottes Fried' ist auch mit ihnen!“ vollstimmig desto mehr Eindruck gemacht haben würde. Wie der Komponist den Text behandelt hat, so entstehn wieder zwei hintereinander folgende kleine Sätzchen, der angeführte Choralsatz, der im Ausdrucke und in der rhythmischen Deklamation gelungen ist; man müſste dann etwa

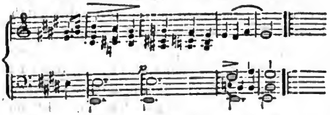


Anstoſs nehmen; und der langsame Satz No. 6 Bass-Solo As dur C., der von vorn herein etwas gewöhnlich ist. Um den wegen des logischen Accents veränderten Rhythmus wieder ins Gleichgewicht zu bringen, scheint der Komponist in der folgenden Zeile sich gleichsam Mühe gegeben zu haben falsch zu deklamiren.

Es heiſst



Es folgt No. 7, E dur, Andante ⅜. Der Satz ist Terzetto überschrieben, aber eigentlich nur ein dreistimmiger Satz, für drei Soprane gesetzt. Die zwei Strophen, welche diesen Satz bilden, hätten wohl zu einem Terzett oder Duett angewendet werden können, und dieſs hätte dem Ganzen auch gröſsere Abwechselung verschafft, da bis hierher nur kurze Solosätze, und einfache mehrstimmige Melodieen abwechselten. Die Melodie dieses dreistimmigen Satzes ist ausdrucksvoll. Sie wird durch ein schönes Ritornell eingeleitet, an dessen Schluſs die Akkorde folgen,



Die später vorkommende Stelle in welcher wirksam von H nach C, D, E fortgeschritten wird, obgleich die vierzeilige Periode sich nicht recht in diesem Klimax schmiegen will, so wie das folgende kleine Ritornell erinnert an Haidn's sieben Worte. Das schnellere Tempo dieses Satzes darf, wie auch der Komponist bemerkt hat, ja nicht zu schnell genommen werden; es könnte der Text an Ausdruck sehr verlieren.

Jetzt folgen die Solosätze hintereinander. Zuerst No. 8. Tenor-Solo Adagio, A dur C. Wieder einer der schönsten Sätze dieses Werks. Der Text heiſst:

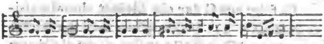
Säus'le du mit reicherm Flügel,
Wie ein Liebeshauch, o Luft,
Ueber diesen jüngsten Hügel,
Einer viel beweinten Gruft,

Hier nimmt die Feier einen individuelleren

Digitized by Google

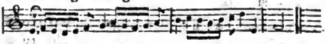
Karakter an, der Komponist hat sich hier dem Texte ganz angeschmiegt. Sehr schön und wirksam ist der Gebrauch des Violoncells in diesem Satz. Man empfindet die Himmelskühlung und hört das Wehen der Palmen über dem Grabe in der schönen Bewegung des genannten Instruments. Die Erinnerung an erlittene Wunden läſst noch einmal die Dissonanz des Schmerzes aufbrechen; aber alles lös't sich wieder in heilenden Trost auf; (die Stelle: „das Brennen tiefer Wunden etc." konnte nicht sprechender aufgefaſst werden) und wir entschuldigen den Komponisten gern, dem es der Dichter mit der „schnöden Weltbeschwerde" etwas sauer gemacht hat. Der nun in mäſsiger Bewegung folgende Satz No. 9 F-dur $\frac{6}{8}$, welcher dem Sopran gegeben ist, (gleichsam eine andere Stimme, die den Abgeschiedenen Friede nachruft) hat im Karakter etwas sehr Eigenthümliches. Sehr zweckmäſsig ist die Ueberleitung in die Tonart F am Anfang (der Verf. hätte dieses Verfahren öfter gebrauchen können, um das öftere Abbrechen der Sätze zu verhindern) die durch Viertelpausen unterbrochene Begleitung ist ebenfalls von guter Wirkung. Einen angenehmen Kontrast bildet damit die kleine nun folgende Baſsarie, welche an Kampf u. Versöhnung der Geschiedenen erinnert. Sie besteht aus zwei Theilen, geht von Dmol C aus, und beginnt mit einem strengen, Seelenstärke verkündenden Satze, im gemessenen, kräftigen Gange; die Dissonanzen werden stärker, und der Grundbaſs wird bewegt, wo der Komponist durch Wiederholung des Textes die Steigerung dieses Kampfes sinnig ausgedrückt hat. Nach Ueberleitung in A tritt dann der zweite Theil tröstend und mit milderem Kolorit der Instrumentation in Ddur ein, ein flieſsender gebundener Satz, in welchem doch die Singstimme ihren Karakter behauptet. Besonders müssen wir auch darauf aufmerksam machen, wie sehr es dem Komponisten in dieser Strophe gelungen ist, das Zusammentreffen der weiblichen Endungen zu überwinden. Ausnehmend gut sind die Worte: viel Versöhnung hier im Staube findet dort auch viel Versöhnung, bei der Wiederholung behandelt. Uebrigens möchte es bei der Ausführung wohl dienlich sein, den zweiten Theil dieser Arie nicht so schnell wie den ersten, oder überhaupt den ersten nicht schnell zu nehmen, wie der Tonsetzer gefodert hat, denn dadurch würde leicht der Ausdruck des zweiten Theils verlieren.

Es folgt nun die Strophe, die nach unserer Ansicht den Schluſs der zweiten Abtheilung macht. Hier wird der Gedanke an die Todten allgemein ausgesprochen, und in die Empfindung aller aufgenommen. Mit Recht hat der Komponist daher diese Strophe in einem Chor behandelt (No. 11 Amoll $\frac{3}{4}$ in Adur schliessend) aber nach unserer Ansicht muſste dieser Chor bedeutender und ausgeführter sein; denn diese allgemeine Empfindung verlangt zuvor, da darauf mit der dritten Abtheilung die Stimmung zu dem Entgegengesetzten fortgeht eine gewisse Befriedigung, welche sie hier nicht erhält. Eine sehr gezwungene Deklamation entsteht aus dem falschen Streben nach Bedeutsamkeit in der Stelle



O sie ruhn, die mit uns waren, deren Herzen mit uns schlugen.

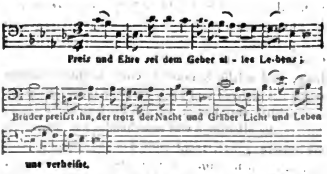
Mit No. 12 beginnt die dritte Abtheilung in einer schnellen Bewegung Fdur C. der Satz ist wieder Terzett überschrieben, obgleich die Stimmen nur in der zweiten Hälfte sich einmal von einander entfernen, da wo sie eine Imitation ausführen. Eine Auffoderung zur Erhebung von verschiedenen Seiten und folglich ein eigentliches Terzett konnte hier noch zweckmäſsiger seyn. Indessen nimmt dieser Satz in der Melodie, und in der volleren Instrumentation den höhern Schwung an, der hier vom Text gefodert wird; besonders ist der glänzende Gang der Instrumente in dem Zwischenritornell, das von C nach As führt, sehr effectvoll, und der Schluſs durch die flieſsende Stimmführung sehr anprechend; nur möchten wir dem Sänger nicht rathen, die vorgeschlagene Verzierung zu singen:



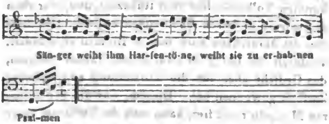
schau . . . . en.

Es folgt der Chor No. 13 C dur C. Der Verfasser hat mit Recht den Chor eintreten lassen, da die Auffoderung zur Erhebung, wie

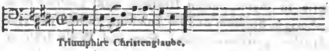
der Text keine Wiederholung unter andern Wendungen ausdrücken soll, hier als Ausdruck der zur Feier Vereinten angesehen werden kann. Der Gesang ist einfach, die Modulation und Bewegung steigert sich von der Mitte an sehr zweckmäſsig; die Instrumentation wird glänzender. Doch muſste die Komposition sich hier noch mäſsigen, um dem Schlusse des Ganzen nicht Eintrag zu thun. Er behandelte daher die folgende Strophe so, daſs sie als ein Zwischensatz des Chores, in welcher sich die Empfindung nocheinmal in geweihter Stille sammelt betrachtet werden kann. Es ist hieraus einer der schönsten, ja vielleicht der schönste Satz dieses Werkes, nehmlich der trefflich ausgezeichnete langsame Satz No. 14 As dur entstanden, welcher kanonisch anfängt



In dem folgenden stört die willkührlich steigende Deklamation.



Auf diesen Satz in Asdur folgt nun der Schluſschor in Edur, und zwar ohne Uebergang. In demselben ist es nun auffallend, daſs der Tonsetzer nach 13 Takten gleich wieder in Gisdur schlieſst, und nach einer Generalpause, wieder in Edur, nehmlich die Fuge beginnt. Ob der Ausdruck Triumphire, Christenglaube! sich gut zur Fuge eignet, will ich hier unentschieden lassen; mir scheint es, als ob die Schluſsworte: allen **s c h e i n t e i n O s t e r m o r g e n !** — auch weil sie eine allgemeinen Bestätigung des Vorhergehenden enthalten, weit zweckmäſsiger dazu hätten angewendet werden können, wobei auch der Uebelstand eines zu schnell eintretenden Absatzes vermieden worden wäre. Leicht hätte dann die vorhergehende Zeile des Textes mit einer gehörigen Veränderung (nehmlich wenn alle in allen verwandelt worden wäre und es dann hieſse: allen Pilgern hier im Staube, allen stralt ein Ostermorgen!) dazu gezogen werden könne, wodurch man Gelegenheit zu einem bedeutenden Fugenthema erhalten hätte. Jetzt ist der Hauptsatz zu kurz, um bei aller Gewandheit des Tonsetzers bedeutend zu wirken. Es heiſst



Am meisten wird die Wirkung durch diese schnellere Bewegung gegen den Schluſs befördert, wo Instrumentirung und Modulation wiederum gesteigert werden. Im ganzen aber scheint dieser Schluſssatz etwas flüchtig behandelt zu seyn.

A. Wendt.

III. Korrespondenz.

Reiseberichte von Rellstab.

(Schluſs.)

Im zweiten Theil lieſs sich Fräulein Leopoldine Blahetka mit neuen Bravour-Variationen für das Fortepiano, mit Orchesterbegleitung, von ihr selbst komponirt hören. Sie ist im Begriff eine Kunstreise anzutreten, und gönnt uns auch vielleicht in Berlin einen Besuch. Ich halte es für meine Pflicht, ihr **s e h r** geübtes Spiel, ihren brillanten Anschlag anerkennend zu rühmen, und gewiſs würde uns ein solcher Gast sehr erfreulich sein. Doch möchte ich ihr zu ihrem eigenen Besten rathen nicht zu viel von eigner Komposition zu spielen, sondern sich lieber auf den Vortrag der gröſsten Klaviermeister zu legen. Denn worin bestehen am Ende die Kompositionen der Frauen? In einem Wiedergeben des Receptirten, (denn Production ist dem Geschlecht zuwider: Fömina quidem infantes parit sed non gignit), also in einer Reminiscenz in der Totalität, die, wenn man auch im Einzelnen nichts nachweisen kann, das Ganze so durchdringt, daſs es die Wirkung einer neuen Hervorbringung niemals thut. Ich habe die Ueberzeu-

Digitized by Google

gung, daſs Fräulein Blahetka, die Kompositionen von Moscheles und Kalkbrenner u. s. w. mit groſser Brillance zu spielen vermag, darum also würden wir sie bitten. — Den meisten Beifall erhielten indessen in diesem Konzerte die Gesangstücke. Und hier nenne ich dann zuerst Fräulein Sonntag, die sich der Gunst des hiesigen Publikums mit so groſsem Rechte erfreut. Die Grazie einer jugendlich einnehmenden Gestalt, ein schönes feuriges Auge, und vor allem eine reine wohltönende Stimme, sind die groſsen Vortheile die diese junge Sängerin vor andern Theatersängerinnen voraus hat. Dazu kommt eine, wenn auch noch nicht vollendete Schule, und die Anlage zu natürlichem Ausdrucke. Freilich fehlt es der jungen Künstlerin in dieser letzten Hinsicht wohl noch an dem gehörigen Studium und an Anleitung; allein wie viel ist schon gewonnen, wenn Sinn und Wille dafür da sind? Möchte die schöne Sängerin doch ja diesen wesentlichen Theil ihrer Ausbildung recht eifrig betreiben, damit die schöne seltene Hoffnung, einmal eine dramatische Sängerin zu besitzen, die mehr als eine hübschgebaute Flötenuhr ist, in Erfüllung ginge. Für Fräulein Eunicke könnte die Bühne Berlins kein besseres Ersatz-Mitglied finden, als Fräulein Sonntag. Nach dieser allgemeinen Ansicht über die Sängerin darf ich wohl die Kritik der einzelnen Stücke (von Rossini und Mercadante, freilich nur eine Konzert-Wahl) die sie vortrug, übergehn.

Ganz vorzüglich wurden zwei Kompositionen a capella für Männerstimmen ausgeführt. Zuerst ein Quartett. Herr Jäger sang den ersten Tenor; (sein bekannter Name bürgt für die Trefflichkeit seiner Leistung. Die übrigen Stimmen, besetzt durch Herrn Weber, Seipelt und Wächter, waren rein und wohltönend. Die Komposition sprach an, ohne Ansprüche zu machen. Sie war von dem Sänger Herrn Seipelt selbst. — No. 2, ein achtstimmiger Gesang, die Harmonieen von Herrn Ignaz, Ritter von Seyfried, war gewandt für die Stimmen gesetzt, und wurde eben so rein und schön als der erste ausgeführt. Herr Tietje sang im zweiten Quartett den ersten Tenor, und seine Stimme, wiewohl nicht so schön und weichtönend, wie die des Herrn Jäger, nahm sich dennoch sehr gut in den alternirenden Figuren gegen die des berühmten ersten Tenorsängers im ersten Quartett aus. Ueber die Komposition möchte ich noch bemerken, daſs beim achtstimmigen die Männerstimmen doch zu nah aneinander liegen, und man vortheilhafter drei- als vierstimmig, und bei doppelchöriger Behandlung besser sechsstimmig setzt. So viel an diesem Konzert. Im nächsten Bericht über eines der berühmten Vereins-Konzerte, und über Beethovens Symphonie in B, und sein neuestes Quartett (nach Manuscript) das ich gestern gehört.

v. Rellstab.

Kassel.

(Nicht vom gewöhnlichen Korrespondenten.)

Am 24sten März zum erstenmal, am 26sten wiederholt: Der Berggeist, groſse romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von G. Doering, Musik von L. Spohr.

Was die Romantik der Feen- und Mährchenwelt in der Idee für die Oper auch reizendes haben mag, das hat sie wohl gröſstentheils eben nur in der Idee. Schon an den Mitteln zur Darstellung muſs so vieles von dem, was ihr eben den Reiz gab, scheitern, hätte sich selbst bis dahin viel davon erhalten. Musik ist in ihrem innersten Wesen schon so ächt romantisch, daſs sie jener äuſseren optischen Romantik leicht entsagen kann; man gebe der Oper einen in sich poetischen Stoff aus dem reichen Menschenleben Gemüthsfülle, eine in sich wahre, interessante Handlung, und solche Karaktere, eines bedingt ohnehin schon das andere; und wir werden an innerer Romantik reichlich entschädigt werden für jene aufgegebene äuſsere, die allerdings viel anziehendes hat, aber doch nie unsere ganze, recht innige Theilnahme in Anspruch nehmen wird. Einen solchen objectiv romantischen Stoff aber hat der Dichter zu obengenannter Oper bearbeitet; eines von jenen durch Musäus bekannten Volksmärchen vom Rübezahl, und zwar eben das, wovon er diesen Spottnamen erhielt. Die Rüben des Mährchens sind hier in Blumen verwandelt, wodurch der Berggeist zwar seinen Namen verloren, das Gedicht aber für die Darstellung an poetischer Zartheit gewonnen hat. Diesem, obwohl von inneren Mängeln nicht frei, kann man das Verdienst einer für die musikalische Bearbeitung interessanten Scenenfolge nicht absprechen, indem es dem Komponisten günstige Situationen mannigfaltiger Art darbot. Der Herr vom Berge und seine geistige Dienerschaft sind hier sehr menschlich behandelt; aber gesetzt auch es wäre bei dem, was der gegebenen Fabel nach nun einmal vorgehen sollte, anders möglich gewesen, so sollen diese Wesen doch jetzt von Menschen vorgestellt werden, sollen kommen und gehen, und dies und jenes schaffen, und sollen singen — nun sei alles andere noch so geistig gehalten, gesungen kann doch am Ende nur werden, was ein Menschenherz empfindet. An die Stelle des humoristischen Ko-

Digitized by Google

bolds, wie er im Mährchen erscheint, trat nun freilich ein Mädchenräuber poetisch weit geringerer Qualität, dem am Ende seine Beute durch eine Intrigue wieder abgenommen wird; dessen Zaubermacht der Oper zwar in sofern Gewinn bringt, als sie zu manchen effektvollen Schauscenen Veranlassung giebt, aber indem die gegen sie ankämpfende schwächere Menschenkraft schon in der Idee gelahmt wird, unser Interesse an den übrigen Personen verringern muſs, besonders an denen, die getrennt von der Geraubten, auf der Oberwelt zurückbleiben, und nun für diese, und uns nichts mehr thun können als — singen. Aber lassen wir das Gedicht auf sich beruhen; eine Oper, an deren Musik wir so viel Freude haben können, als bei irgend einer, bleibt uns doch; sie giebt uns des Schönen viel, ja ganz überaus köstliche Stücke. Schon vor der Aufführung der Oper hatten sich die günstigen Aeuſserungen durch solche verbreitet, die den Proben beigewohnt, oder Gelegenheit gehabt hatten die, Partitur zu sehen; und nun gestehen wir mit Vergnügen, daſs wir die hohen Erwartungen, die wir immer beim Erscheinen eines neuen Werkes von unserm verehrten Spohr hegen, noch oft übertroffen fanden. Eine reizende Fülle schöner Gesang- und Instrumentalmelodieen, reiche immer klare Harmonie, ein belebendes und belebtes, keinesweges aber überladenes Orchester, sind Vorzüge, welche diese Oper nur mit früheren dieses Meisters theilt. Aber ein lebhafteres Kolorit, obschon im Ganzen auch ernst gehalten, doch oft mit Blicken wahrhaft stralender Heiterkeit beglänzt, überhaupt ein Auffassen des Gegenstandes im Allgemeinen sowohl als den einzelnen Situationen von der möglichst heiteren Seite, wie es die Mährchenoper verlangt, geben dieser, ohne ihre Intensität zu verringern, ein überaus frisches Leben. Indem tief Leidenschaftliches mit Heiterm ganz Harmlosen oft abwechselt, fühlen wir die Qualen der getrennten Liebenden ohne selbst gequält zu werden. Einer umständlichen Beschreibung der Oper nach der Scenenfolge enthalten wir uns, da sie hier, wo wir nur gern von der Musik sprechen möchten, ohne Notenbeispiele doch zu keiner bestimmten Ansicht führen könnte; diese aber, wenn wir alle Schönheiten herausheben und belegen wollten, würden sich zu sehr häufen. Wer unsres Spohrs Faust, seine Zemire, seine Jessonda gut gehört und dann gewiſs recht lieb gewonnen hat, der freuet sich auch ohne das der Nachricht: Es ist eine neue Oper von ihm da.

Die beiden bis jetzt erfolgten Aufführungen waren recht gelungen zu nennen. Einen Theil der Festlichkeiten zur Vermählung unsrer Prinzeſs Marie mit dem Herzoge von Meiningen ausmachend, war die Oper mit ganz ausgezeichneter Pracht und Eleganz in Kostumes und Dekorationen ausgestattet, wozu mehrere Scenen derselben gute Veranlassung geben. Am ersten Tage verbot Etiquette die lauten Beifallszeichen, aber die zweite Vorstellung hatte sich deren nach jedem Musikstücke so wie am Schlusse der Oper in reichem Maaſse zu erfreuen.

IV. Allerlei.

Necrolog.

Franz Seraphicus Ignatius Lauska wurde zu Brünn in Mähren am 13ten Januar 1764 geboren, wo sein Vater Kaiserlicher Domainen-Rath war. Er genoſs eine, im Sinne seines Glaubens ganz vollständige, wissenschaftliche Schulbildung nach der damaligen Zeit, indem er im Kollegium (wahrscheinlich eines Klosters) Sprachen, Mathematik und Metaphysik studirte, und es bis zum Baccalaureus brachte. Die Dienstverhältnisse seines Vaters scheinen es dann veranlaſst zu haben, daſs Lauska sich zur Landwirthschaft wendete, von welcher ihn indeſs seine Liebe zur Musik sehr bald zurückzog. Mit natürlichem Talent zur Tonkunst begabt, entwickelte er zeitig seinen Kunstberuf, genoſs späterhin Albrechtsbergers gründlichen Unterricht in der Harmonie, und fand Gelegenheit, in Mailand und Rom zeitig seinen Geschmack zu bilden, besonders auch die Melodie in seinen Kompositionen vorwalten zu lassen. Nach dem Gerberschen Tonkünstler-Lexicon hat Lauska auch als Kammer-Musiker in Chur-Pfalzbaierschen Diensten gestanden. Bestimmte Nachrichten über Zeit und Dauer dieses Verhältnisses sind indeſs nicht zu ermitteln. Als Klavierspieler zeichnete sich Lauska besonders durch ungemeine Fertigkeit im Präludiren und die geschmackvolle Ordnung seiner Fantasie, wie auch durch den geistvollen, gemüthlichen Vortrag seiner Pianoforte-Solos aus, welche bald lebhafte Aufnahme fanden, und dem Komponisten wie dem Virtuosen auf seinen Kunstreisen nach Hamburg, Kopenhagen, St. Petersburg, Riga, Königsberg, wie in Berlin allgemeine Anerkennung seines Verdienstes verschafften.

Lauska's Fantasien auf dem Klavier enthielten meistens eine Reihefolge lieblicher Gedanken, die durch ein lebhaftes Gefühl des Augenblickes zu einer angenehmen Einheit verschmolzen, und durch Vir-

Digitized by Google

tuosität in Anwendung und glücklicher Ueberwindung der für seine Kunst-Epoche bedeutenden technischen Schwierigkeiten noch mehr hervorgehoben wurden. Der erfahrne Spieler kannte die Gewalt seines Instruments genau und benutzte wahrscheinlich noch von Duſseck, Wölfl und Himmel den Effect des Flügel-Pianoforte's der linken Hand, bei gleichzeitiger Anwendung der verschiedenen Züge. Vorzüglich liebte L. Terzen-Sexten-Läufe und Doppeltriller. Ohne excentisch auszuschweifen, fehlte es seinen Fantasien so wenig, als seinen Sonaten an innerem Feuer, Schwung und Gedanken, dem natürlichen Fluſs seiner angenehmen Melodien lag stets eine wohlgeordnete, regelrechte Harmonie und reiner Satz zum Grunde. Klar und selbstbewust wagte K. nichts, als was seinen Kräften zu Gebote stand. Am Kühnsten erhob sich seine Fantasie zu wahrer Begeisterung, wenn er vor Kennern, noch mehr, wenn er vor wenigen Freunden unaufgefordert in voller Seelenheiterkeit sich an sein eignes Instrument zu Hause setzte, um sich in seiner ganzen Wärme auszusprechen. Nur in solchen Momenten der Begeisterung erkannte man eigentlich Lauska's reellen Künstler-Beruf. Als Klavier-Lehrer vereinte Lauska Ernst und Gründlichkeit mit Milde und Geschmack, mechanische Technik mit feiner Eleganz und Humor des Vortrages. Lange Zeit galt L. in Berlin, wo er sich im Jahre 1799 häuslich einrichtete, und in den gebildetesten Familien-Kreisen Zutritt und freundliche Aufnahme fand, als der vorzüglichste Klavierlehrer, ein Professor seiner Kunst in dem Sinne, wie der Deutsche diese Bezeichnung zu achten weiſs.

Lauska ertheilte fast sämmtlichen Prinzen und Prinzessinnen des Königlich Preussischen Hauses Unterricht, und wurde von diesen mit Achtung und Werthschätzung beehrt.

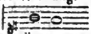
Seinen Werth als Klavier-Komponist können die zahlreich zurückgelassenen Werke am dauerndsten bezeigen, die sein Andenken der Nachwelt erhalten werden. Ein möglichst vollständiges Verzeichniſs seiner Kompositionen folgt diesem Aufsatze.

Als Mensch war Lauska von einer seltenen Klarheit, Offenheit und Redlichkeit der Gesinnung, zugleich von wohlwollender Gemüthlichkeit, frei von Egoismus, Neid und Parteisucht. Bei aller Sanftheit war er nicht ohne Feuer, vielmehr von dem lebhaftesten Gefühl für Recht und Unrecht beseelt, und stets bereit, dies Gefühl gegen jeden ohne Rücksicht zu bekennen, und jede Sache mit ihrem rechten Namen zu benennen, dabei aber stets ohne Bitterkeit, mit Hinte ansetzung und Verläugnung seines eignen Interesse. (Schluſs folgt.)

Bekanntmachung.

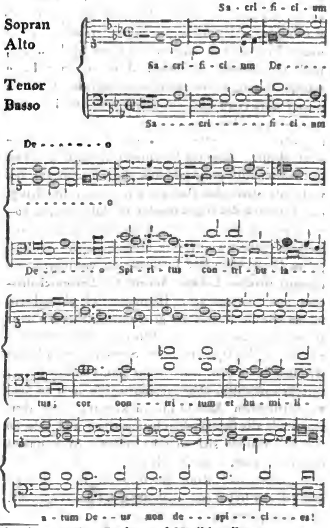
Herr C. F. Müller hat sich entschlossen, in seinem bevorstehenden Konzerte Mozarts herrliche Symphonie aus C-dur mit der Schluſsfuge zu geben. Mit Vergnügen werden die Kunstfreunde hierdurch aufmerksam gemacht. Marx.

Der nachstehende Satz — angeblich von Palästrina, vielleicht nur alla Palästrina — wird den Freunden karaktervoller Harmonie interessant sein. Schön entwickelt sich die volle Harmonie aus dem Einklange (Oktave) und die an sich einfache Nachahmung in der Oktave (Diskant und Tenor) thut hierbei gute Wirkung. Ob im 8ten Takte der Alt

 oder

heiſsen müsse, mag jeder bei sich entscheiden. Ich ziehe die erstere Lesart ohne Scheu der Härte vor.

M.



Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 18. Mai. Nro. 20. 1825.

II. Recensionen.

I. Musica Vocale per uso de' concerti:
1. Litt. C. Scena ed Aria d'Ines de Castro per il Tenore, con Cori etc. da Carlo Maria di Weber. Op. 53. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 2 Thlr. 14 Gr.
2. Litt. D. Scene und Arie für Sopran u. s. w. von Karl Maria von Weber. Op. 56. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 1 Thlr. 18 Gr.

Beide mit Pianoforte- und Orchester-Begleitung.

Schon im ersten Jahrgange dieser Zeitung *) sind zwei Webersche Scenen den Konzertsängerinnen empfohlen worden. Auch diese beiden verdienen die allgemeine Aufmerksamkeit und den Vorzug vor dem bei weitem gröſsten Theile der in Konzerten gäng und geben Kompositionen.

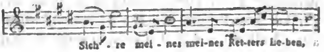
No. 1 muſs Weber für italische Sänger geschrieben haben; dies beweiset die undeutsche, ganz italische Auffassung. Die Scene fällt in den Moment, wo der königliche Vater des Don Pedro (nachher Pedro der Grausame) zwischen den Rathschlägen einer mild ausgleichenden und einer hochfahrenden, aufreizenden Partei schwankend, vom Infanten begehrt, daſs er seine Gattin Ines de Castro und seine Kinder verlasse, den Weigernden verhaften läſst, und dann sein eignes Miſsgeschick beklagt. Dieser an sich so reiche Moment ist nicht mit mehr Tiefe und Leidenschaft behandelt, als der Italiener eben wünschen und ertragen mag. Sanft, aber ziemlich ruhig beginnt die milde — stolz, aber nicht eben heftig die strengere Partei, jene in vierstimmigem Chor, diese, ein Baſschor im unisono. Beider Wechselrede unterbricht der König mit einer Tirade, die sich kein italischer primo uomo besser wünschen könnte, wenn sie einen Triller hätte.

Nach einer Unterredung (in Recitativ) mit dem Infanten beginnt des Königs Arie, von beiden Chören sehr gut gehoben, mit Anklängen aus den Einleitungssätzen durchflochten und in der nun einmal erwählten italischen Weise ganz trefflich. Wir Deutsche freilich, wenn wir im Agitato z. B. diese Stelle hören

(*Colla parte.*)

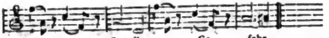
denken eher an einen Figaro, der sich rühmt, in der Gaunerei übertreffe ihn keiner, „nò nò nò nò nò nò nò nò!" als an einen zornigen und verzweifelnden König. Aber per uso de' concerti gehts schon.

Ganz anders steht es um No. 2. Hier haben wir unsern herrlichen, deutschen Weber, der seinen Gegenstand treu und warm umfaſst und aus tiefem Gemüthe die Gemüther der Zuhörer sich gewinnt. Damit wir den fremden Schnickschnack nur bald vergessen, stehe hier das Thema des Allegro:



*) No. 25, S. 217.

Digitized by Google



In dieser Innigkeit und in Einem Guſse ist nun ein vorhergehendes Adagio und das Allegro con fuoco geschrieben und verdient die Liebe aller empfindungsvollen Sängerinnen.

In beiden Scenen ist das Orchester sehr gut behandelt und der Klavierauszug eben so gut, wie die Fabrikate der gewöhnlichen Klavierauszügler — nicht. M.

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter u. s. w. Mainz, in der Groſsherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne. Preis 9 Thlr.

(Fortsetzung aus No. 16.)

Wenn wir in der vorausgeschickten Andeutung vorläufig den Standpunkt der Gesangkunst bezeichnet, und Italien mit seiner Tonkunst als das Vaterland der jetzt vorherrschenden Gesangweise genannt haben: so ist nun zu untersuchen, welchen Einfluſs dieser Ursprung auf die Gesangkunst geäuſsert, was von ihm aus erreicht worden ist und was nicht hat erreicht werden können.

Kein Sänger hat natürlich eine andre Aufgabe zu lösen, als, die der Komponist ihm giebt, und der Zweck jeder Gesanglehre kann kein andrer sein, als die Sänger für die Lösung ihrer Aufgabe auszubilden. Die Gesanglehre jedes Volkes und jeder Kunstperiode findet also ihre Bestimmung darin, die Sänger dem vollendeten Vortrage der Kompositionen des Volkes und der Kunstperiode zu befähigen. Für ein andres Volk, für eine andre Kunstperiode kann sie nur in so weit genügen, als die Kompositionsweise, die Kunst beider mit der, der erstern übereinstimmen; für alle Völker und alle Zeiten wird nur derjenige Theil einer Gesanglehre sein, der Punkte betrifft, die der Musik überall eigen, allen Völkern und Zeiten gemein sind. Suchen wir daher den Karakter italienischer und deutscher Kunst zu bezeichnen, um hieran die Ergründung des Wesens der Gesanglehren, wie sie für jedes der beiden Völker gehören, zu knüpfen. Möchte der aufmerksame Leser hierbei die an einem andern Ort in dieser Zeitung*) aufbewahrte Schilderung aus Göthes Feder nochmals lesen.

Die heiſsere Sonne, die durchglühtere, darum aber auch leichter sich in sich verzehrende Zone des Südens hat dem Italiener eine leichtere, erregtere, aber auch weniger befestigte und widerhaltige Natur gegeben. Jeder Sinn und jedes Organ hat in ihm erhöhtes Leben, theilt der Seele schnell aufwallendes Gefühl, dem Geiste einen schnellen Schwung der Phantasie mit, um dann rascher und entschiedener zur Ruhe — zur Abspannung zurückzukehren. Diese Stimmung der Körper und Geister ist die allgemeine, jedem schon eingeborne und von aussen stets neu einströmende; durch sie findet der Südländer in sich selbst und den nächsten persönlichen Beziehungen so volles Genügen, so reichliche Befriedigung, daſs ihn nichts nöthigt, umfassendere Beziehungen zu suchen, eine höhere Idee zur Erhebung und Erwärmung seines Geistes zu erringen, ja daſs ein solches Streben im Einzelnen nur einen schwachen Wiederhall im Volke findet. In allen politischen Beziehungen, in der religiösen Stimmung, in dem (offnen und nicht öffentlichen) Leben der Italiener, wie es jeder in Göthes Schriften klar abgespiegelt erblicken kann, finden wir die Beweise für diese Auffassung; und die Tonkunst der Italiener giebt dem denkenden Musiker in seinem Fache eine neue Bekräftigung derselben. Alle nationalen Kompositionen halten sich in rein subjektiven Beziehungen und schlieſsen darum, so weit sie dem Italiener eigen und theuer sein sollen, jede tiefer begründete und deſshalb umfassendere Idee aus. Der italienische Komponist giebt den Ausdruck seiner eignen Individualität, einer in sich befriedigten und in sich ruhenden Subjektivität; die Brust des Sängers, wie jedes Italieners tönt die vaterländische, stamm- und sinnverwandte Weise sympathetisch wieder, und so findet der

*) No. 10. S. 79 d. Ztg.

Ausländer eine wie durch Verabredung hervorgerufene Uebereinstimmung unter den Komponisten und Sängern. Jeder giebt nur sich, den Italiener, und so stimmt alles überein. *)

Anders verhält es sich mit den Nordländern. Die strengere und ärmere Natur weiset ihn in sich zurück. Jene Gluten, die der üppige Süd verschwenderisch über alles ausgieſst, muſs der Geist des Nordländers in sich selbst entzünden, und indem er in sich selbst tiefer zurückgeht, sich selbst tiefer erkennt und in eigner Kraft erhebt, geht ihm eine tiefere Ansicht vom Menschen und von der Natur selbst auf. Er darf nicht leichtsinnig hier und da nippen und dann wegwerfen, neuen Fundes gewiſs. Was er findet, ist ihm werth und was er hat, hält und hegt er innig. Sein Leben ist kein Spiel, es fodert Ernst; er ist nicht das Schooskind der Natur, sondern ihr selbstbewuſster Gebieter; in strengerer Schule hat sie ihn gekräftigt und erhoben; und je weniger er an den spärlichen Gaben Genügen finden kann, desto mehr reizt es ihn, aus dem Kreise subjektiver dürftiger Befriedigung hinaus in das unendliche Reich der Ideen einzuschreiten. Was da ist und war, ringt er, in wahrer Gestalt um sich zu versammeln, und eine höhere und reichere Umgebung, als der Südländer besitzt, seinem Geiste zu erwerben. In sich alles aufzunehmen, alles zu einem wahren und vollkommenen Leben geistig wieder zu erschaffen, ist die Tendenz der nordischen und namentlich der deutschen Kunst. Und so umfaſst sie nebst dem Inhalte der italischen auch das, was jene nicht begreift.

(Fortsetzung folgt.)

III. Korrespondenz.

Neues Korrespondentenprobestück.

Groſsschlendrian, am 18. des angenehmen Maimonats.

Mein Herr Redakteur!

Wundern werden Sie sich — vielleicht werden Sie sich auch nicht wundern, daſs ich es wage, Ihnen diese Zeilen zu senden und etwas über unsere hiesige Musik mitzutheilen. — In No. 16 Ihrer Zeitung habe ich einen Artikel, aus Hamburg datirt, gefunden und gesehen, daſs Sie nicht abgeneigt sind, etwas über das Dilettanten-Wesen für Ihr Blatt aufzunehmen; sehen Sie, mein Herr! deswegen schreibe ich.

Auch wir haben eine Kapelle, die brav sein könnte, wenn sie anders wollte. Aber, du lieber Gott! die Leutchen spielen nur dann, wenn sie müssen; daher kommt es denn auch, daſs sie selten mit Lust und Eifer die Sache angreifen. Unsere Dilettanten aber, ja, unsere Dilettanten, das sind ganze Leute, die sind von dem wahren Geiste beseelt, das ist eine Wonne! — Der Hamburger Korrespondent meldet Ihnen, „der durch ganz Deutschland rühmlichst bekannte Albert Methfessel, der geniale Liederdichter (wie er sich auszudrücken beliebt) macht sich nichts daraus, mit eiserner Beharrlichkeit seine Herren Dilettanten, unter denen mancher talentvolle sich befindet, dieselbe Passage zwölf Mal wiederholen zu lassen, bis sie sie in dem wahren Geiste aufgefaſst haben.“ — Das ist nichts, nein, gar nichts; ich meines Theils bin schon seit anderthalb Jahren Dilettant, verstehe mich ganz und gar auf die Kunst (was das sagen will, mein Herr! werden Sie wissen) bin auch deswegen zum Direktor unserer Konzerte ernannt; da lass' ich denn nun meine Leutchen täglich zusammen trommeln, und dann weiter nichts thun, als stimmen; mit eiserner Beharrlichkeit steh' ich dann da und lasse nicht eher nach, als bis sie den wahren Geist der reinen Stimmung aufgefaſst haben; dies dauert in der Regel zwei Stunden und wenn nun alles richtig stimmt, dann lass' ich sie wieder auseinander gehen und alle sind herrlich aufgeheitert durch den reinen Ton. — Doch wir haben auch Kirchen-Musik, ja, alte Musik ist hier an der Tagesordnung; vor elf Monaten hörte ich hier die letzte, welche unser braver Kantor Essenz mit seines Organisten Frau, Mad. Quint aufführte; es war ein schönes Oratorium von des ersten eigener

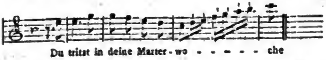
---

*) Spontini ist der einzige Italiener, auf den diese Karakterisirung nicht anzuwenden ist. Den höhern Standpunkt verdankt er seinem zweiten Vaterlande, Frankreich. Hier trat er in ein wahrhaft öffentliches Leben, hier erblickte er die Idee von Freiheit, Vaterland und Staat, und Heldenthum in das Leben getreten, hier umgab ihn ein freieres und regeres geistiges Streben und indem er seine Subjektivität mit diesen Elementen bereicherte, erhob er sich über alles, was Italien gewährt. Rossini ist in der Sphäre der italienischen Komponisten geblieben und hier der erste. Er, der reichbegabteste unter ihnen, giebt überall sich und nur einfallsweise deutet er hier und dort auf die Ideen, die den Inhalt seiner Opern, Personen, Situationen abgeben sollten, stets auf sich zurückkehrend.

Digitized by Google

Komposition, unter dem Titel: Gespräch zwischen St. Thomas und seiner Seele, und ist für zwei Solostimmen im Chor mit ganzem Orchester komponirt; ich versich're Sie, mein Herr, das war rührend! Bei dem Baſs-Solo des Märtirers:

wo dann die Seele im Diskant also antwortet:



brachte die Quintessenz prachtvolle Wirkung hervor; die Zuhörer brachen in ellenlange Thränen aus, und keiner genirte sich, dem Zährenstrome freien Lauf zu lassen — ach! — was das sagen will, mein Herr, werden Sie wissen — das ist Rührung. —

So viel von unserer Kirchen-Musik, nun zu den Abendunterhaltungen, die göttlich sind; unsre Stimm-Uebungen sind Morgens, Abends machen wir aber oft Quartett, da hören wir lauter gute Sachen; freilich, die Quartetts von Haidn sind uns in ihrer Originalität zu altvätrisch, aber da wissen wir uns zu helfen, denn wir gehen mit der Zeit fort, wir blasen alle vier Stimmen auf Flöten; dieses liebliche Gewinsel rührt ungemein, und ich behaupte keck, daſs selbst der Teufel, wenn er dieses hörte, ein honetter Mann werden würde; den schönsten Genuſs gewährte uns neuerdings ein Doppel-Quartett — alle Welt! — was das sagen will, mein Herr! werden Sie wissen; zu sehr durchdrungen von dieser Musik, so daſs ich jetzt noch bei dem Gedanken daran bedeutend transpirire, kann ich nicht umhin, mich hierüber weitläuftig auszulassen. — Gegen sieben Uhr Abends versammelten wir uns in unserm Konzertsaale, wo uns der Bürgermeister hinberufen hatte; dieser treffliche Musiker besitzt auſser mehreren Büchern über den Generalbaſs auch verschiedene Handschriften berühmter Musiker, welche er sämmtlich in einem wohlverschlossenen Schranke liegen hat; Sie sehen hieraus mein Herr! daſs wir auch Sammlungen besitzen, und daſs uns groſse Leute hierin mit gutem Beispiel voran gehen. Nachdem wir nun einen soliden Thee von getrockneten Lindenblüthen getrunken, fingen wir an, die Instrumente einzustimmen, als da waren vier Geigen, zwei Violen und zwei Bassettel; in Zeit von einer halben Stunde waren wir damit fertig, denn es kam diesmal ja nicht so sehr auf reine Stimmung an, sondern das Doppel-Quartett war die Hauptsache. Der Bürgermeister an der ersten Geige, setzte seine Pfeife in Brand, stampfte diverse Mal mit dem Fuſse und gab uns dadurch das Zeichen zum Anfang. Ganz entzückt von der Schönheit der Musik, wuſste bald keiner mehr was er that, alle geigten vortrefflich und schnitten nur da miſsmüthige Gesichter, wo sie zu pausiren hatten — o lobenswerther Eifer! in der Mitte des ersten Satzes schwieg die erste Geige, denn der Burgemeister hörte sich, so lange er spielte, nur allein. Das war zwar schön; allein bei ihm, dem Manne, der Generalbaſs-Schulen und Manuskripte besitzt, blickte der gelehrte Musiker bald durch. Er wollte das Ganze hören, legte daher sein Instrument aus der Hand, und horchte selbstgefällig schmunzelnd auf die übrigen, die sich gegen das Ende des Satzes fast sämmtlich zusammenfanden, nun ergriff er seine Geige wieder, und spielte ein und sechzig Takte allein nach, denn wegbleiben darf bei uns nichts. Musik rührt die Herzen der Menschen; was das sagen will, mein Herr, werden Sie wissen, und ich will Ihnen ein Beispiel geben, wie verschieden sie auf die Gemüther wirkt; unsre Frau Wirthin wurde jähzornig und lamentirte darüber, daſs nicht mehr als acht Person gespielt hätten; ihr Saal, meinte sie, sei groſs genug und wenn nun einmal acht Personen beim Doppel-Quartett spielten, so könnten auch noch mehrere mitspielen; unser Dekorations-Maler, ein kleiner, aber höckriger und charmanter Mann, drehte sich wie ein Brummkräusel auf einem Bein frohlockend herum, schnurrte dabei einige Melodieen und versicherte uns, das wäre eine Musik für Händel gewesen, den er vor einigen Jahren mit Notenpapier in der Hand abkonterfeit hätte; ein Italiener, der sich bei uns aufhält, erkannte freilich seinen Rossini nicht in unsrer Musik, schlief aber doch vor Entzücken ein und schnarchte uns oft ein bravo zu. So, mein Herr, wirken wir durch Musik. — Damit Sie aber sehen, daſs wir auch Genie's hier haben, so lassen Sie sich sagen, daſs unser Organist Quint ein eminenter Komponist ist; aus Mangel an einer prima donna kann seine neuste Oper: Methusalems Geburt, Leben und Ende dermalen nicht gegeben werden; da hat er sich denn einstweilen auf's Melodram und zwar auf den Saul und David gelegt, welches Gedicht vom hierortigen Kauf- und Handelsherrn F. B. Stumpf & Comp. gar manierlich hertragirt wird. Bei besagter Quartett-Versammlung wurde das erste Experiment gemacht; der Organist setzte sich ans Instrument, und, himmlischer Gedanke!

Digitized by Google

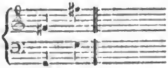
— er begann damit, 42 Takte zu pausiren, wobei er ganz richtig und strenge mit dem rechten Arm in der Luft manövrirte; dann aber spielte er fortissimo das Lied: So leben wir, so leben wir, so leben wir alle Tage, worauf Stumpf & Comp. begann und sprach:

David spielt vor König Saul
Auf der Harfen süſse,

nach welchen Worten der Organist sehr sinnreich spielte: das klinget so herrlich, das klinget so schön, und dann die Melodie brachte: es kann schon nicht immer so bleiben; hier recitirte nun der andre weiter:

Aber König Saul nicht faul
Greifet nach dem Spieſse,
Will ihn nageln an die Wand.
O! der groſse Unverstand
Thut mich sehr krepiren.

Bei den letzten Worten machte der Organist seine Sachen vortrefflich, er griff mit beiden Händen



und schloſs mit dem Choral: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir. — Ich versichre Sie, mein Herr, alles war auſser sich; das nenn' ich mir einen Kunstgenuſs! Was das sagen will, mein Herr, werden Sie wissen, doch genug für diesmal; wenn Sie mir es erlauben, so werde ich Ihnen in der Folge mehr über unsere Musik schreiben: Mit blühendster Hochachtung mein Herr,

Ihr ergebener D..n.

Reiseberichte von Rellstab.
No. 4.

Wien.

— Ich bin, wie man zu sagen pflegt, heute mit einem falschen Fuſs zuerst aus dem Bett gestiegen, d. h. ich bin verdrieſslich aufgestanden; die Ursach davon ist aber die, daſs ich gestern Abend noch verdrieſslicher zu Bett ging, und das ist wiederum Ihre Schuld, Ja Ihre Schuld, ich sag' es Ihnen auf den Kopf zu, Warum bestellten Sie mich zu Ihrem Korrespondenten? Es geht wol an, wenn man so in den gewöhnlichen telegraphischen Zeichen, die jeder Arbeiter zwischen Paris und Straſsburg kennt, berichten kann: „Nichts Neues; gutes Wetter zum Beobachten; und so weiter," oder wenn ichs in stehende musikalische Korrespondenztelegraphische Artikel übersetze: „Unser bekannter NN sang mit gewohnter Trefflichkeit, Herr N spielte mit der ihm eignen Fertigkeit u. s. w." Allein es kommen auch Dinge vor, wo der Korrespondent seine Feder zu ganz andern Phrasen spitzen muſs und doch am Ende nicht recht weiſs, wie er damit schreiben soll. Aber eh' ich auf diese Dinge selbst komme, trefflicher Redakteur, mache ich Ihnen einen ernstlichen Vorschlag, der Ihr Institut zu dem ersten in Europa machen wird. Als ich mich vorher des Gleichnisses vom Telegraphen bediente, fiel es mir wie Schuppen von den Augen. Warum errichten wir nicht in Deutschland, ja in Europa, litterarische Telegraphen? Warum sollten wir nicht auf jedem Schauspielhause oder Konzertsaale so gut einen Korrespondenten in die Giebelspitze setzen und ihm ein Teleskop vor das Auge und ein Hörrohr ans Ohr*) schrauben, als wir ihn jetzt in den Saal selbst setzen, mit einem Perspektiv und oftmals Baumwolle in dem interessirten Gliede? Ich sehe das Unmögliche davon nicht ein; im Gegentheil Vortheile mancher Art. Wie angemessen ist nicht schon der Platz, den ein Recensent auf einer Dachspitze einnimmt? Von wo aus könnte man besser auf die Kunst unter einem mit verächtlicher Mine herabschauen, als von diesem olympischen Sitz, auf dem man dann auch physisch über alle Kunstwerke erhaben wäre? Von welchem Standpunkt aus könnte man ferner, ich frage Sie, dem zertretenen Wurm eines Künstlers besser Hohn sprechen, als von einen solchen, wo man sogar dem Steinwurf der Masse unerreichbar wäre und die Anonymität nicht einmal brauchte? Redakteur! Setzt mich auf das Berliner Schauspielhaus (versteht sich wenn ich zurückkomme) und ich will den Pegasus da oben zusammenreiten, daſs ihm angst und bang werden soll, und der Herr Apoll soll fahren wie ich will, oder abfahren. Himmel, bei diesem Gedanken schlägt mein korrespondirendes Herz mir an die Rippen, daſs ich einen innerlichen hohlen Donner zu vernehmen glaube; — für's Blitzen sorge ich schon selbst. Man hat behauptet, Kritiker hätten kein Herz, ja man will das sogar vielleicht schimpflich doppelsinnig auslegen, aber jetzt weiſs ichs besser, und könnten Redakteurs fühlen, Ihr solltet die Hand auf mein Herz legen und fühlen, daſs ich eines habe. Und an diesem meinem Herzen liegt mir das telegraphische

*) Hier würde ein Dionysius von Halikarnassus, vermuthlich noch mehr Kakophonieen finden, als in der ersten Periode des Thucydides. Da etwas von Klang dabei vorkommt, glaubte ich die Anmerkung in eine musikalische Zeitung nicht unpassend. Der aufmerkende Setzer.

Digitized by Google

Projekt, und dringend, lieber Redakteur und Brotherr, lege ich's an das Eure, und wenn es zur Ausführung kommt, so vergeſst nicht, mir einen hübschen Posten zu geben und beiläufig zu erwähnen, daſs ich den ersten Vorschlag zu diesem Institut gemacht habe. Vor der Hand muſs ich demnach noch durch die Post einsenden und thue es demnach wie folgt. Aber ich sprach von seltenen Dingen, die nicht in die gewöhnlichen Phrase hineinwollten. Das sind nämlich: eine groſse Aufführung der vierten Symphonie(Bd.)v. Beeth. im Redoutensaale hierselbst, u. eine kleine Quartettausführung der neuesten Arbeit des groſsen Meisters. — Die Aufführung der Symphonie geschah in dem letzten diesjährigen sogenannten Vereinskonzerte. Diese führen ihren Namen daher, weil ein Verein, der sich die Gesellschaft der Musikfreunde des östreichichen Kaiserstaats nennt, und an dem der Kaiser selbst unterstützenden Antheil nimmt, sie giebt. Zuerst einige Worte über diesen Verein selbst. Er bildete sich im Jahre 1812, und hatte zur Absicht eine Musikschule als Konservatorium zu gründen, wozu die Kosten aus gemeinschaftlichen Beiträgen zusammengebracht werden sollten. So wurde im Jahre 1817 zuerst eine Singschule durch diesen Verein errichtet, dann 1819 eine Violinschule, u. so fort und fort, bis jetzt Lehrer und Professoren für alle Orchester-Instrumente angestellt sind. Dabei wird Unterricht im Generalbaſs, in der italienischen Sprache und in andern der Musik mehr oder weniger verwandten Gegenständen gegeben. Gegenwärtig zählt das Konservatorium 175 Schüler und Schülerinnen; überhaupt aber haben seit dessen Entstehung 171 Knaben und 123 Mädchen im Gesang, 86 Schüler auf der Violin, 7 auf dem Violoncello, 5 auf der Flöte, 9 auf der Oboe, 7 auf der Klarinette, 6 auf dem Horn und 5 auf dem Fagott — in Allem folglich 419 Zöglinge beider Geschlechter, durch dasselbe unentgeldlichen, gründlichen Unterricht genossen. Wie eine solche Anstalt, mit so dauerndem Eifer fortgeführt, auf die Verbreitung der Orchestermusik, und überhaupt auf groſse Aufführungen wirken kann, läſst sich begreifen. Möchten wir doch in Berlin etwas ähnliches zu Stande bringen; möglich wäre es, ja bei dem Kunstsinn der Einwohner wohl gar nicht schwer, wenn sich Männer von Einsicht u. Kenntnissen zu einer eifrigen Leitung fänden. Dieser Anstalt verdankt Wien die herrliche Aufführung der groſsen Symphonieen, die an keinem Ort so vollkommen ist als hier, weil man Zeit zu den Proben hat, und die Dirigenten eine wirkliche Berufliust und Macht über die Auftreter haben. Mit Ausnahme einiger Kontrabässe und der Männerstimmen wird das Orchester bei diesem Konzerte ganz aus Zöglingen und Theilnehmern der Anstalt gebildet — und es ist vortrefflich. Um mich mit mehr Ausführlichkeit über die Symphonie in B dur von welcher in diesen Blättern meines Wissens noch nicht ausführlich die Rede gewesen, auslassen zu können, will ich die andern Stücke des Konzerts voraus und kürzer abthun. Eine Scene und Arie mit Chor aus der Oper: Cenerentola, von Rossini, wurde von einer jungen Sängerin, die sich nicht genannt hat (weshalb ich es auch hier unterlasse) mit mehr Fertigkeit der Kehle als des Ohrs vorgetragen; des Ohrs nämlich in so ferne, als es sich noch nicht fein genug für den Geschmack des Vortrages ausgebildet hatte. Die Stimme war vorzüglich in den Mitteltönen auſserordentlich schön; die Höhe war aber scharf und muſste etwas erzwungen werden. In vorgerückteren Jahren vermuthen wir, daſs sich diese Stimme zu einem trefflichen Alt ausbilden werde; sie erinnerte im Klang an die Borgondio, eine wahrlich vortheilhafte Erinnerung. — Polonaise für die Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn B e r t r a n s, Mitgliede des Vereins, war dem Instrument angemessen und wurde brav gespielt; Passagen trägt indeſs der geschätzte Virtuos geläufiger vor, als er die Melodie schön zu tragen weiſs. Die Ouvertüre aus Jossonda war im ersten Satz, dem einleitenden Adagio, nicht so präcis, als wir sie unter der Leitung des Meisters selbst gehört haben. Der etwas schwierige Takt schien das gröſseste Hinderniſs dabei zu sein; eine Probe mehr hätte dem abgeholfen. — Das zweite Finale aus der Oper Fidelio dient zum Beweise, wie tüchtig sich die Schüler des Gesanges in dieser Anstalt ausgebildet hatten. Der Chor ist sehr schwer, ging aber ganz sicher; nur etwas mehr Schattirung durch Piano und Forte hätten wir von dem Dirigenten fodern können. — Dies waren die Stücke, denen die groſse Symphonie vorausging. Um Ihnen die erhabene Wirkung dieses Werkes zu beschreiben, muſs ich Ihnen auch eine Beschreibung des Lokales machen. Der Saal bildet ein längliches Viereck, dessen kleinere Seite mindestens 70, dessen gröſsere aber gegen 150 Fuſs miſst. Demnach würde der kubische Inhalt dieses Saales, da die Höhe im Verhältniſs sehr beträchtlich ist, fast s e c h s bis achtmal gröſser sein, als der unsres Schauspielhauses. Schon auf seiner Hälfte beginnt das Orchester, das sich amphitheatralisch in die Höhe baut, und so die gröſste Wirksamkeit der Instrumente verstattet. In diesem herrlichen Lokale wurde das

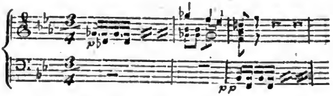
Digitized by Google

Wunderwerk der Symphonie mit allem Feuer ausgeführt, welches das Bewuſstsein einflöſsen kann, daſs man in der Nähe des noch lebenden Meisters sich befinde, der mit streng richtendem Ohr gegenwärtig sein würde, wenn ihn nicht leider ein erhebend unglückliches Schicksal aus dem Paradies ausgeschlossen hielt, das er uns eröffnet. Allein das Bewuſstsein, dem Schöpfer des Werkes so nahe zu stehen, wirkte wie die unsichtbare Gegenwart des Geistes. Mit Ernst ging man an das Werk; und hätte er gefehlt, er würde dem Hörenden wie dem Thätigen durch die ersten Töne des Adagios gekommen sein. Wie ein schweres Gewitter zieht es langsam feierlich heran, umwölkt die Gipfel der Berge, verhüllt die Sonne, und droht mit leisem Donner, wie ein gereiztes Raubthier zuvor tief in sich selbst grollt, eh es mit dem lauten Gebrüll seines Grimmes aufspringt. In dieser Erwartung aber ist uns schauerlicher zu Muthe, als bei der Wirklichkeit der Gefahr. — Nach dieser Wirkung der ersten zehn Takte glaubt man alles folgende aus sich selbst, aus der eignen innersten Seele geschöpft, denn die Beklommenheit der Brust, die uns ergreift, drückt sich in den abgestoſsenen Noten, gleichsam beklemmter Athemzüge, so wahr aus, daſs uns die Nothwendigkeit dieses Fortgangs, der nur scheinbar etwas Fremdes ist, durch das unmittelbarste Gefühl einleuchtend wird. Die Blasinstrumente geben bisweilen einen Nachdruck, wie sich zwischen die bangen Athemzüge wohl ein leiser gehaltnerer Seufzer drängt. Jetzt rollt der Donner aufs Neue; wir verstummen, wagen kaum zu athmen! Nun tönen schwerere Schläge in schnellerer Folge, aus der Angst wird endlich Schmerz, die Thräne bricht wohlthuend hervor und jetzt reiſst auch nach zwei zuckenden Blitzen das drohende Gewölk und beim Rollen des Donners, beleuchtet von dem Feuer der Blitze stürzt der Silberstrom des Regens gewaltig, aber segensreich herab. In dieser kühnen Pracht erhebt sich nun das unwiderstehlich fortbrausende Allegro und trägt uns in einem reiſsenden vollen Strom triumphirend dahin. — Wenn es hier auf eine Beurtheilung des längst anerkannten Werkes ankäme, so würde ich zu zeigen unternehmen, wie fast in keinem Werke Beethovens eine so schöne Beherrschung des Ganzen vorwaltete, als in dieser Symphonie. Die einzelnen Sätze sind so schön gegen einander gruppirt, alles entwickelt sich so natürlich, wie es nur der vollendetste Meister auszuführen vermag, denn:

Nur aus vollendeter Kraft schreitet die Anmuth hervor!

Aber nicht allein das, sondern auch in sich selbst sind die Sätze so vortrefflich gehalten, daſs jeder sich auf das vollkommenste aus sich selbst bildet. Betrachten wir zuerst das Adagio, wie es sich lieblich mit der süſsesten schmerzlichsten Melodie an die eine man möchte sagen eherne Figur schmiegt, die wie eine Säule steht, um welche sich ein zartes Grün rankt.

Und in dieser einfachen Figur liegt durch die Behandlung der überraschendste Wechsel, in dem sie vom leisesten Piano bis zum Fortissimo, vom schauerlichen Pizzicato der Saiteninstrumente, bis zum mächtigen Rhythmusdonner der Pauken gesteigert wird. Sie klingt fast wie die letzten im Gebirg verhallenden Schläge des davon ziehenden Gewitters, die noch ohnmächtig nachdrohen, während schon liebliches Blau und Sonnenstral durch die Wolken bricht und die erquickte Erde im zitternden Glanze der Silberperlen lächelt. Jean Paul sagt: Das Gewitter zieht schon davon, aber der zitternden Erde stehn noch die Thränen in ihren Blumen-Augen. Ich will nur noch den Eintritt der Figur nach der Kadenz anführen, wo sie wirklich einem fernen Donner gleicht, der in schauerlicher Schönheit in dem Gebirg' nachhallt.



Von dem melodischen Kontrapunkt, in dem sie mit andern Figuren des Adagio steht, von der verschlungenen kunstreichen Behandlung des Ganzen will ich nicht reden, sondern nur den Wunsch aussprechen, daſs wir dieses entzückende Werk recht bald einmal wieder bei uns hören möchten.

(Schluſs folgt.)

IV. Allerlei.

Nekrolog.

(Schluſs.)

Das Verdienst anderer Künstler ehrte Lanska und trug dazu bei, es zu erheben, wenn auch bei den Fortschritten der Technik seine eigene Virtuosität dadurch in Schatten gestellt werden konnte. Wie friedlich stand er nicht mit Himmel, K. M. von Weber und B. A. Weber, mit Zelter, Hummel, Alois Schmitt,

Digitized by Google

Arnold, Berger u. A. in den freundschaftlichsten Verhältnissen? — Der Unterzeichnete selbst verdankt Lauska, während seines kurzen Aufenthaltes zu Königsberg im Jahr 1796 den ersten Grund zu seiner musikalischen Ausbildung.

Wahrhaft freute sich L. über die Erfolge andrer Künstler. Eine Leistung, welche die seinige übertraf, konnte ihn entzücken und begeistern; denn es war ihm nur um die Sache der Kunst, nicht um die seinige zu thun. Deshalb hinterläſst L. auch weder Feinde, noch Widersacher, so wenig Neider als Nebenbuhler. Wer ihm näher trat, muſste ihn von Herzen lieben und achten.

Als Gesellschafter besaſs L. heitern Humor, Jovialität und die Gabe der Unterhaltung.

Nach mehr als 20jährigem Aufenthalt in Berlin konnte Lauska endlich den sehnlichsten Wunsch seines Lebens erfüllen, indem er mit seiner Gattin (seit dem Jahre 1809 war L. mit einer, den schönen Künsten holden Lebensgefährtin durch die innigste Freundschaft verbunden) im Jahre 1821 nach Italien reis'te, und das glücklichste Jahr seines Lebens gröſstentheils in Rom und Neapel zubrachte. Oft sehnte er sich dahin zurück und hatte die Hoffnung nicht aufgegeben, die lieblichen Gärten der Hesperiden noch einmal wiederzusehn, als zunehmende Nervenschwäche ihn unfähig machte, einem entzündlichen Fieber-Anfall zu widerstehn, welcher L. gleich nach Ostern 1825 auf das Krankenlager warf, von dem unser Freund nicht wieder aufstehn sollte.

Im Hause des letzten Verlegers seiner Kompositionen, Herrn M. A. Schlesinger, starb Lauska unerwartet am 18ten April d. J. und wurde am 21sten April unter den Tönen seiner letzten Komposition am Charfreitage „Quando corpus morietur," nach einer feierlichen Gedächtniſsrede an der Gruft, und dem Choral-Gesang: Jesus meine Zuversicht," im Beisein vieler seiner Freunde und Kunstgenossen, auf dem katholischen Kirchhofe vor dem Oranienburger Thore zur ewigen Ruhe bestattet.

Am 25sten April fand in der katholischen Kirche die feierliche Seelen-Messe für Lauska unter den ergreifenden Harmonieen des Mozartschen Requiem's statt, welches von meistens Lauska befreundeten Mitgliedern der Sing-Akademie und Königl. Kapelle, dem Verstorbenen zu Ehren möglichst vollkommen ausgeführt wurde.

Der gute Ruf eines rechtlichen Mannes und seine Werke folgen dem biedern Künstler nach.

Requiem dona ei! J. P. Schmidt.

Berlin den 1ten May 1825.

Bei erstem Erscheinen der musikalischen Zeitschrift: Caecilia.

Caecilia nennst du dich? Willkommen denn Caecilia!
Blüh jener heil'gen gleich empor als Ros' und Lilie,
Dem ächten Künstler hold, dem Frevler dornenvoll,
Und strahlend leuchte dem, der sich erleuchten soll! —

So tönte Dir mein Gruſs, als mir Dein Nam' ertönte,
Den noch Erinn'rung mir an jenes Bild verschönte,
Das lieblich hohe Bild, das Deiner Meisterhand
O, Carlo Dolce! einst beseeligend entquoll,
Als tiefen Ernstes zwar, doch rein und anmuthvoll
Die heil'ge Tonkunst selbst vor Deiner Seele stand.
Nicht müſsig sahst Du sie den sehnsuchtsvollen Blick
Nach Oben hingewandt in unbestimmte Ferne;
Die Harmonie der Welt, der Kreislauf aller Sterne,
Das ewige Gesetz, das Jedem sein Geschick
Mit undurchdringlichem, kunstvoll verschlung'nem Plan
Liebend vorausbestimmt als seines Lebens Bahn,
Stralt ihr vom Angesicht; doch senkt ihr Blick sich nieder,
Weil ihre reine Brust ein tief Gefühl belebt,
Das in geweihtem Lied hervorzubrechen strebt.
Nun les't auf dieser Stirn, in diesen edlen Zügen
Ein in sich selbst versenkt unendliches Genügen!
Der Wangen zartes Roth zeigt es nicht glorreich an,
Allgegenwärt'ger Gott, Dein allbegeisternd Nah'n?
So baden Schwäne sich, gewiegt auf stiller Flut,
Wie sie in höchster Lieb' entzückt und seelig ruht.
Doch ruhen länger nicht der Finger zarte Glieder,
Schon tönt der weite Dom in seinen Hallen wieder;
Wie? spräch in solcher Sprach zu uns ein sterblich Weib?
Wohl stieg in letzter Nacht ein Engel zu ihr nieder,
Durchhauchte kräftigend den schönen Frauenleib,
Daſs, wie mit heit'rem Druck die Tasten sie berührt,
Ein Harmonienstrom die Seelen uns entführt.
*) Johann Sebastian! So grauenvolle Lust
Durchschauerte das Herz in seel'ger Hörer Brust,
Wenn unter Deiner Hand das volle Werk erdröhnte,
Gedanke und Gefühl dem tielsten Geist entrungen,
Als redete zu Gott die Welt in tausend Zungen,
Der höchsten Kunst Triumph, Dein Fugenspiel ertönte.
Noch heute wendest du nach hundert vollen Jahren
Das Herz in tiefster Brust unfühlenden Barbaren,
Wenn Schneider **) sich und Walch ***) von Deinem Geist durchdringt,
Und neu von ihrer Hand Dein göttlich Lied erklingt.
Verstumme nun, mein Mund! Das Würdigste zu loben
Ertöne, Orgel, selbst, und reisse uns nach Oben! —

Dresden.

Justus Amadeus Lecerf.

*) Bach.

**) Johann Schneider, Organist zu Görlitz, Bruder Friedrich Schneiders, Komponisten des Weltgerichts.

***) Professor der griechischen Sprache zu Berlin.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 25. Mai. — Nro. 21. — 1825.

I. Freie Aufſätze.

Ueber Beethovens neuestes Quartett.

Ich habe mir oft lebhaft gedacht, welchen Eindruck es auf die Zeitgenossen groſser Dichter und Musiker gemacht haben muſs, wenn ein neues Werk eines Genius, der sich das Recht der Unsterblichkeit schon durch seine Mitwelt bestätigen lieſs, wenn etwa ein Wallenstein, ein Don Juan angekündigt war, und jeder mit ehrfurchtsvoller Begier der groſsen Erscheinung entgegen harrte. Jetzt ist auch mir diese Empfindung geworden. Jch weiſs, wie uns zu Sinne ist, wenn ein unsterblicher Geist in unserer Nähe geschaffen hat, was Jahrhunderte überdauern soll, und es uns, ein unverdientes Geschenk, übergiebt, während er selbst noch in unserer Mitte, als ein sterbliches Wesen wandelt, das Organe und Bedürfnisse hat, wie wir selbst. Man kann sich mit Mühe von der Wahrheit überzeugen, man glaubt es kaum, daſs man Zeuge, Mitgenosse des Auſserordentlichen ist, was noch späte Geschlechter in Erstaunen setzen wird. Mögen die, denen die groſsen Schöpfungen eines Göthe, Schiller, Mozart, Haidn, Beethoven öfter als einmal unmittelbar aus der Werkstätte des Genius überliefert wurden, sich der Eindrücke erinnern, und dann dem Enthusiasmus eines später Gebornen eine befreundende Anerkennung gönnen — dann mögen andere immerhin ironisch lächeln. — Jch für mein Theil kann mich oft kaum davon überreden, daſs etwas Groſses so nahe bei uns geschehen könne, daſs wir die lebendigen Zeugen von Thaten und Werken sein können, die unser kleines Dasein weit überdauern und ragende, leuchtende Gipfel der Weltgeschichte sein werden. Mit diesem zweifelnden Erstaunen habe ich die groſsen Ereignisse der Zeit an mir vorübergehen sehn, und so betrachte ich die groſsen Erzeugnisse der Genien in Kunst und Wissen, die an unserer Seite ins Leben treten. Vater Homer, der alles wissende und empfindende, was ein Menschenherz bewegt, spricht dies aus, nachdem Hektor und Ajax gekämpft haben und singt von den Troern, als sie ihren Beschirmer in die Mauern Iliums zurückführen, — „Und sie glaubten es kaum, daſs er lebte.“ *) So glaubt ich kaum, daſs es wahr und möglich sei, daſs ich unmittelbar an der Quelle durch einen begeisternden Trunk aus dem göttlichen Born gelabt, erquickt und erhoben werden sollte. Die feierliche Empfindung durchdrang jeden Anwesenden. Nur die hatten sich versammelt, die mit wahrer Erhebung und Andacht unsterbliche Werke des groſsen Mannes aufzufassen vermochten. Eine tiefe erwartungsvolle und gedankenschwere Stille herrschte in dem Gemach, wo sich vier ausgezeichnete Künstler versammelt hatten, um Beethovens neuestes Werk ins Leben zu fördern. Gott sei Dank, jene bunte gedankenlose Menge, die Beethoven und Rossini gleich entzückt, oder besser, gleich wahnsinnig, durcheinander hört, war fern, dagegen war man sich's bewuſst, in einer Versammlung zu sein, die aus Freunden, innigen Freunden und Verehrern des Tondichters selbst und seiner Werke bestand. Ja es hatte mir so-

*) Il. VII, 310. — — — ἀέλπτοντες ζόον εἶναι.

gar etwas tief Rührendes, daſs sein Bruder und seine andren nächsten Verwandten zugegen waren, und sich glücklich und stolz fühlten, nur den groſsen Namen tragen zu können. Sie waren gleichsam die Stellvertreter des Dichters selbst, den ein erhaben schweres Leid ausschlieſst von dem Paradies, in das er uns führt. Wie uns das Kleid, das Schwerdt eines groſsen Mannes schon eine Reliquie ist, sollten uns nicht auch die mit im Glanz seiner Werke stehn, die die Natur ihm so nahe zuwies? Ja ist doch die Person eines groſsen Mannes selbst nur sein Bild — denn wer faſst den Geist! Ist er einem nahe, der versteht ihm auch von Ferne — und was wäre dem, der den Geist nicht ahnet, der Leib?

Es erwartet wohl niemand, daſs ich hier ein Urtheil über das Werk aussprechen werde — nicht einmal eine Ansicht. Der Eindruck war durch alle die Umstände für mich von der Art, daſs ich nur gerührten Dank, keine kalte anmaſsende Kritik auszusprechen habe. Nur so viel sei gesagt: Das ganze Werk ist der Ausdruck der edelsten Seele, des reinsten Eifers für die Kunst selbst, nirgend eine Spur, daſs etwas um eines andern willen da sei, als um sich selbst. Der Genius wollte sich nur selbst verwirklichen — das andre war gleichgültig, war nichts. Und so sollen wir es auch hinnehmen. Solche Werke können und dürfen nicht anders sein. Was uns auch darin fremd, dunkel, verworren erscheinen mag, es hat seine Klarheit und Nothwendigkeit in der Seele des Schaffenden, und dort müssen wir Belehrung suchen. Wer es vermag, sich in die Seele des Mannes zu denken, der seit vierzehn leidenvollen Jahren einsam in der Welt des Lebens und der Freude steht, wer es vermag, sich ohne d e n Sinn zu denken, aus dem uns der edelste reinste Genuſs des Geistes entspringt; wer begreift, daſs selbst der gewaltigste Genius endlichen Bestimmungen unterliegt und unterliegen muſs: der wird auch wünschen, daſs selbst einem Beethoven die Erinnerung des Ohrs schwächer werden, die lebendigen Farben der Töne nach und nach erblassen müssen. So steht manches wohl in seiner himmlischen Phantasie anders, als in unserm irdisch schwer vernehmendem Ohr; und ohne uns ein Recht, eine Stimme anzumaſsen, mögen wir in Demuth zurücktreten und sagen, daſs ein Genius, der eine wesentliche Aenderung und Störung in seiner Organisation gelitten hat, auch anders erzeugen und schaffen muſs, als der, der noch in der frischen lebendigen Welt der Sinne mächtig und unverletzt steht und wandelt. Und was uns daher fremd und unbegreiflich erscheint, das wollen wir nicht voreilig angreifen, sondern anerkennen, daſs, wo keine genaue Gemeinschaft des Maaſses ist, auch keine richtige Würdigung statt finden kann. — Niemand aber glaube aus dem Gesagten, daſs etwa deswegen das neueste Werk Beethovens mit unserer Auffassung inkommensurabel wäre. Nein, Dank dem Himmel, es ist noch Verbindung genug zwischen ihm und uns, daſs wir eine gemeinsame Sprache für unsere Empfindungen haben, wenn sie auch nicht in ihren letzten und feinsten Beziehungen überall verständlich ist — und wo wäre denn das, s t r e n g g e n o m m e n, nur bei zwei Menschen der Fall? — Und in dieser Sprache hat Beethoven wunderwürdig und in's Tiefste ergreifend zu uns geredet. Es ist ein ernstes Wort, das er zu uns spricht, es sind die gefaſsten Aeusserungen bekämpften Leids einer tief verwundeten, aber eben so stark hoffenden Seele, es ist der männliche Schmerz eines Laokoon, der durch das ganze Werk mit geheimen Fäden sich selbst da noch hindurchschlingt, wo es in einem tiefen Scherzo sich selbst zu verspotten scheint und eben darum um so tiefer und erschütternder unsere Brust ergreift. — Du hoher Genius, der Du uns so göttlich segensreich beschenkst, solltest Du allein der Leidende sein? Nein, aus solchem Born quillt ewige Stärkung und Erhebung, und Du wirst Dich selbst halten und trösten und erheben, wenn auch nie wieder der Lichtstral süſser Töne, die du wunderbar erschaffest, in die stumme lautlose Nacht deines irdischen Lebens dringt. —

Rellstab.

Digitized by Google

II. Recensionen.

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter u. s. w. Mainz, in der Groſsherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne. Preis 9 Thlr.

(Fortsetzung aus No. 20.)

Hiernach stellt sich die Aufgabe des Sängers italischer und deutscher Schule fest. Der Italiener findet in jedem seiner Komponisten den allgemeinen Ausdruck der italischen Individualität, und daher überall jene warme, lebhafte, allgemein aber nicht tief anregende Melodienführung, jenen allgemein anziehenden, nirgends aber sonderlich bedeutenden Reiz, zu dem Ende aber dieselben Motive, dieselben Wendungen, dieselbe Form in allen Theilen. Die Sprache selbst (die natürlich in Italien, wie überall, der Ausdruck des Volkskarakters ist) hat in ihrer allgemeinen Klangfülle und Anmuth, bei einer untergeordneten Fähigkeit zu bestimmtem und mannigfaltigem Karakterausdruck jener Richtung des Gesanges vorgearbeitet und sie unterstützt, und eben so lenkt sich die Wahl der Gegenstände stets in die Kreise, in denen sich der Italiener gern und am vollkommensten wiederfindet, zu Scenen eines liebenden Enthusiasmus, der Eifersucht, des Zornes, liebesüſser Tändelei und dergleichen. Alles dies ist jedem fühlenden Menschen, wie viel mehr dem glühenden Italiener eingeboren, und so hat der Sänger nur jene Formen sich anzueignen, seine Subjektivität, und zu ihrem Ausdruck im Gesange seine Stimm- und Sprachorgane zu kräftigen, um in seiner vaterländischen Kunst zur Vollendung zu gelangen.

Auf dieses Ziel hin ist die Ausbildung der italischen Sänger von der Wahl zu ihrer Bestimmung an, bis zu ihrer Vollendung berechnet. Wer tüchtige Stimmanlage zeigt, der ist zum Sänger geeignet, und so sehr gilt dies als Hauptsache, daſs man in Italien hat zu der Ausschweifung gelangen können, Knaben um der Stimme willen, alles Edlen und Besten zu berauben. Dreijährige Uebungen sind dann in den Gesangschulen ausschlieſslich der Stimmbildung gegeben; der einzige Zweck dieser langen Studien ist Ausbildung des Tones und möglichste Kehlfertigkeit. In endlosen Solfeggien, die nur hier und da mit einem Schein von Ausdruck äffen, im Allgemeinen aber keinen bestimmten Karakter haben, werden zu dem Ende die verschiedenen Figuren, in denen sich die Stimme anmuthig und geschickt bewegen soll, geübt. Diese Figuren, unter dem Namen von Manieren gröſstentheils rubrizirt, sind gleichsam die Ausstattung, mit denen der Schüler entlassen wird. Mit der gebildeten Stimme und den angeeigneten Stimmfertigkeiten ist es nun, um zu dem Gipfel aller Gesangleistungen zu kommen, sein Geschäft, sich die ihm bestimmten Rollen in den Opern nach seiner Stimmanlage, Fertigkeit und seinem Geschmack einzurichten und anzueignen. Hier ist der Lehrer nur Rathgeber, die Komposition im Grunde nur die äuſserlich für die Uebereinstimmung nöthige Form und das rein subjektive Wirken, wie es der Sänger nun in sich trägt, die Darlegung seiner Weise, seiner Affekte und seiner Geschicklichkeit, mit Hülfe des Komponisten in der Maske des darzustellenden Karakters, die Hauptsache. Und die Tendenz der italischen Gesangbildung ist so einheitvoll, daſs sich auch die Sprach- und Deklamationslehre ihr hat fügen müssen. Endlose Uebungen des Gesanges auf Lauten (die Solmisation) ohne alle Bedeutung, üben die Sprachorgane in einer genauen und angenehmen Artikulation und nach dieser Fertigkeit thut dann der aufgeweckte Sinn des Italieners und die gewöhnlichen deklamatorischen Uebungen (wenn es noch zu ihnen kommt) das Uebrige. —

Ref. hat schon im Eingang *) erwähnt, das diese italische Gesangweise noch jetzt in Deutschland die herrschende ist, obgleich die deutsche Musik sich immer entschiedner von der italienischen, nachdem sie sich mit ihrem Grundwesen durchdrungen hat, abtrennt und über sie hinaus in das Reich der Idee, der vollkommnen und umfassenden Wahrheit zu erheben trachtet. Von Haidn und Mozart an hat diese Abscheidung und Erhebung deutscher Musik mit gröſserm Erfolg begonnen, in ihrem Einfluſs aber noch nicht so leicht zum Bewuſstsein gebracht werden können, da beide groſse Künstler — im Süden

*) No. 16. S. 121.

Digitized by Google

Deutſchlands, in einer Zeit und einem Lande, die freiem Geiſtesflug im Ganzen nicht hold waren — der italiſchen Weiſe noch zu nahe ſtanden. Während nun auch in dieſem Theil Deutſchlands, der ja ohnehin in jeder Beziehung den Süden unter uns repräſentirt, die italiſche Weiſe (Roſſini und ſeine Truppe) mit leichter Mühe wieder herrſchend geworden zu ſein ſcheint, beginnt im Norden aus freiem und kräftigem Walten des Geiſtes, unter dem Einfluſſe unſerer eben hier verbreitetſten Dichter, genährt von dem freien Zutritt zu aller auswärtigen Litteratur und von der Aneignung alles deſſen, was Süd und Nord in der Muſik vermocht haben, ein neues Leben dieſer Kunſt ſich zu geſtalten, an dem zum vollen Bewuſstſein gebracht werden wird, was deutſche Kunſt ſei, und wie auch in den groſsen Meiſtern des ſüdlichen Deutſchlands der deutſche Karakter mächtig gewirkt habe. Schon bei dem erſten Ueberſchauen der hierhin gehörigen künſtleriſchen Schöpfungen ergiebt ſich, daſs an die Stelle jener ſtets ſubjektiven und deſshalb nur oberflächlichen und nie erſchöpfenden Auffaſſung eine durchdringende, nach vollendeter Wahrheit ringende Vertiefung in jeden Gegenſtand treten muſs — im Einklang mit der vorausgeſchickten Karakteriſirung des Nordländers — und daſs der Sänger für den Vortrag deutſcher Muſik noch einer ganz andern Schule bedarf, als der italiſchen Kehlbildung: namentlich der Anleitung, auf die Seele der Kompoſitionen einzugehen, die Ideen des Tondichters bis in die feinſten Züge zu erkennen und ſeine Intentionen in dem ihnen eignen Leben darzuſtellen.

Für einen ſo hochſtehenden und gefeierten Meiſter, wie Winter, wäre es ein angemeſſenes Unternehmen und für die Muſse ſeines Alters eine edle und lohnende Ausfüllung geweſen, in dem oben angedeuteten Sinne eine deutſche Geſanglehre, wie wir ſie noch nicht haben, eine Geſanglehre für italiſche und deutſche Muſik zu ſchreiben. Zwar hat er ſelbſt ſich im gröſsern Theil ſeiner Kompoſitionen der italiſchen Schule zugeneigt*); allein wäre damit ein Begreifen des deutſchen Weſens auch den Jahren verſagt geweſen, wo die Aufregungen der Phantaſie und Sinnlichkeit einem klarern Bewuſstſein weichen? Leider zeigt es ſich ſo in der Singſchule und wir müſſen uns an einer italieniſchen Geſanglehre von dem älteſten der jetzt lebenden deutſchen Geſangkomponiſten genügen laſſen.

Allein — die deutſche Kunſt ſchlieſst die italiſche nicht aus, ſondern ein, wie wir ſchon oben geſagt haben. Jene Anmuth, jene ſinnliche Kraft und Süſsigkeit, jene allgemeine Empfindung und Bewegung, deren Darſtellung das einzige Ziel des Italieners iſt, haben ja in der menſchlichen Natur ihren wahrhaften Grund und finden, nicht überall (wie es dem Italiener dünkt) wohl aber am angemeſſenen Orte ihre Berechtigung. Nur einer gekräftigtern Subjektivität und namentlich für den Sänger gekräftigten und geübten Organen der Stimme und Sprache wird die vollkommne Erreichung aller künſtleriſchen Intentionen gelingen und ſo können und müſſen die Deutſchen von dem, was die Italiener hierin vorgearbeitet und was noch jetzt auf ihrer Bahn gefunden wird, allen möglichen Gewinn ziehen.

Unterſuchen wir daher jetzt, was Winter hierin geleiſtet hat, und überlaſſen nur beiläufigen Andeutungen, welche andere Weiſe eine deutſche Schule ſich vorzeichnen könnte.

(Fortſetzung folgt.)

*) Vergl. No. 10. S. 79.

III. Korreſpondenz.

Berlin.

Drittes Abonnements-Konzert der Herren Blieſener, den 18. Mai 1825.

Schon ſeit vielen Jahren erhält ſich ein muſikaliſcher Verein, an deſſen Spitze die Herren Blieſener ſtehen, und mit jedem Jahr ſchreitet er zu einer höhern Vollkommenheit hin. In dem heutigen Konzert verdanken wir den Herren Blieſener eine groſse Ouvertüre in C-dur, von L. v. Beethoven, Sr. Durchlaucht dem Fürſten Radzivil zugeeignet. Die Ausführung dieſes kräftigen und genialen Werks gelang gut. Der berühmte Solo-Klarinettiſt, Herr Iwan Müller, erfreute uns durch ſein viertes Konzert und darauf mit Variationen auf eine italieniſche Arie für die Klarinette und Phantaſie über die Kavatine aus der Oper: der Barbier von Sevilla von Roſſini (una voce poco fa) mit Begleitung des Klaviers. Die Königlichen Sängerinnen Dem. Karl und Hoffmann verdienen ganz beſonders Lob, indem ſie mit unermüdendem Fleiſſe ſich beſtreben, unter der Leitung ihrer würdigen Lehrerin Mademoiſelle Schmalz, ihrer

Digitized by Google

bedeutenden Talente und ihre schönen Stimmen bestmöglichst auszubilden. Dem. Karl sang eine Arie aus Sargines von Pär, sehr gut, und im zweiten Theil mit der Dem. Hoffmann ein Duett aus Tankred ebenfalls gut. Dem. Hoffmann wird uns hoffentlich recht bald das Vergnügen machen, in der Oper Tankred, als Tankred zu erscheinen. Ueberhaupt aber müssen wir recht ernstlich wünschen, daſs diese beiden Damen sich thätiger auf der Bühne zeigen dürfen, oder durch Kunstreisen mehr Gelegenheit finden, sich in den gröſsern Partieen, sowol im Gesang, als im Spiel vollkommen auszubilden. Herr Bock spielte sehr brav, besonders gelang ihm die leichte Bogenführung auf seinem Instrument; indeſs müssen wir ihm mehr Ausdauer in derjenigen Bogenführung wünschen, die einen recht vollen, kräftigen Ton schafft. Auch müssen wir rühmend der Herren Kammer-Musiker gedenken, die sich mit wahrer Kunstliebe an diesen musikalischen Verein anschlieſsen. Unter ihnen zeichnete sich Herr Hambuch durch seinen seelenvollen Vortrag und schönen Ton auf der Oboe aus. G.

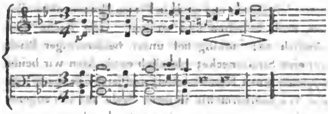
Reiseberichte von Rellstab.

No. 4.

Wien.

(Schluſs.)

Die kecke, mitunter schauerlich kühne Menuett bildet mit dem Trio einen Gegensatz, wie zwischen Mann und Weib. Die Menuett bewegt sich gleichsam im wilden Ungestüm eines zürnenden männlichen Gemüths, dem der Unwille Thränen ins Auge treibt, aber männliche Thränen, wie Achill sie weint im Grimm über Agamemnons verhöhnendes Unrecht. Das Trio dagegen schmeichelt sich mit sanfter Bitte ein und sucht die zürnende Brust zu beschwichtigen. Dazu kommt ein so zarter, wallender Rythmus, daſs man die sanfte, wellenförmige Herzbewegung der bittenden Geliebten dazu zu sehen glaubt. Mitunter ist ein ganz leiser Zug des Lächelns sichtbar, das gewissermaſsen der feine Faden ist, der beide Stücke verbindet und andeutet, daſs die rührende Bitte und der stürmende Zorn beider wieder in das gemeinsame ruhige Gebiet der Neigung und des freundlichen Wohlwollens gegen einander zurückkehren werden. Man höre:



Die kleine Figur am Schluſs dieser Stelle hat nach der rührenden Weise offenbar eine ganz leichte, nur die Grazie erhöhende, Farbe des Muthwillens, — nein, das Wort ist zu stark — aber jener gutmüthig feinen Ironie eines fremden Unwillens, von dem man voraus sieht, daſs er bald schwinden werde. Zu zeigen, wie diese Melodie in unnachahmlicher Liebenswürdigkeit sich fortbewegt, und mit welchen Kunstmitteln die Wirkung, sowol durch verstärkten Rhythmus, als durch die Instrumentation immer erhöht wird — das gehörte in eine Beurtheilung — und hier erlaube man mir nur die kleine Phantasie. Da ich grade am Finale der Symphonie stehe, so komme ich auch ans Finale der Phantasie *). Ich weiſs nämlich gar nicht zu beschreiben, wie das kecke muthwillige und doch wieder so liebliche graziöse letzte Stück dieser Symphonie auf mich wirkt. Es ist ein ewig sprudelnder lebendiger Quell, der bald in muntern schäckernden Sprüngen, bald im leichten Tanz der Wellen anmuthig vorüber eilt, immer klar und immer tief. Ja und so tief, daſs Sonne und Himmel darin wieder spiegeln und wir durch das klare Element in eine Tiefe des Weltalls hineinblicken, wie sie nur in einem groſsen edlen Gemüth so empfunden und so wiedergegeben werden kann. Und voll innigster tiefster Verehrung sage ich dem Meister Dank, der mit hohem Genius so wundervolles schuf

Und weckte der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schlieſsen.

L. Rellstab.

No. 5.

Wien.

Geehrter Redakteur!

Als sich heut die Sonne erhob, erhob sich auch Ihr Korrespondent. Die Sonne war verschleiert und Wolken hingen um ihre Stirn; dasselbe geschah mit Ihrem Korrespondenten. Die Sonne stieg, und blickte kalt auf das Treiben der Gassen Wiens hinab; eben so that der Korrespondent. Kurz, wer uns Beide nicht genauer gekannt hätte, hätte uns verwechselt,

*) Ja, sie scheint wirklich in den letzten Zügen zu liegen, wenn sie jemals ganz lebendig gewesen ist.

Digitized by Google

besonders da wir uns auch in Einem Moment entwölkten, und lächelten und stralten. Die Sache kam nämlich so: zufällig fiel unser beiderseitiger Blick auf eine Straſsenecke; plötzlich entdeckten wir beide zugleich einen Konzertzettel, und jetzt offenbarte sich die Wechselharmonie unserer Seele auf das augenscheinlichste, da wir auf Einen Schlag heiterer aussahen, als eine glückliche Braut am Hochzeitmorgen erwacht, oder ein berlinischer Gymnesiast in einen Pfannkuchen beiſst. Stoff! Stoff! rief ich begeistert aus, und griff sogleich zur Flasche — mit Dinte, um das schon eintrocknende Dintefaſs wieder aufzufüllen. Stoff! rief ich abermals und setzte mich sogleich wieder, um die Korrespondenz anzufangen, damit ich so gut als fertig wäre, ehe ich ins Konzert käme. Jetzt aber komme ich aus dem Konzert, fülle mein Schema, und in zwei Minuten kann ich den Brief siegeln. Doch halt! Eben blättere ich in der Wiener Zeitung, und finde, daſs Fräulein Sonntag am Sonntage gleichfalls ein Konzert giebt. Das ändert die Sache, und ich muss mit der Absendung noch einige Tage warten, damit ich von der anmuthigen Sängerin noch mehr berichten kann, als daſs sie heut eine Arie von Merkadante gesungen. So ist denn mein Schema falsch gewesen, und ich korrespondire in der Ordnung weiter. Montags den 11ten April gab Herr Professor Merk (am Konservatorium) ein Vokal- und Instrumental-Konzert im Landständischen Saale, und lieſs sich darin auf dem Cello hören. Herr Prof. Merk ist ein ausgezeichneter Virtuos auf seinem Instrument, der mit gröſsester Reinheit und Sicherheit die schwierigsten Passagen ausführt, ohne daſs es ihm schwer zu werden scheint. Diese aisance (hätten wir nur ein Wort dafür, aber wir haben nur das Ding) der Ausführnng ist die bestechendste Eigenschaft groſser Virtuosen, und niemand hatte sie, und mit begründetem Recht, in einem höhern Maaſse, als unser Bernhard Romberg, den wir freilich nur im Imperfekto den unsern nennen können. Doch Herr Merk nähert sich ihm darin, wie überhaupt in seiner ganzen Spielart sehr, und kaum wuſste ich etwas ehrenvolleres zum Lobe des trefflichen Virtuosen zu sagen. Herr M. spielt zwar nicht, wie Romberg gewöhnlich thut, ohne Noten vor sich zu haben, allein man sieht, daſs er sie nicht ängstlich verfolgt, daſs er das Orchester im Auge behält und seinen Ungestüm bisweilen zügelt, kurz, daſs er sich mit vollständiger Freiheit und Sicherheit bewegt, wie ein Weltmann die feinere Sitte nicht ängstlich beobachtet, sondern sie von selbst übt. Wenn wir eine Bemerkung gegen das Spiel des Herrn Merk im Allgemeinen machen möchten, so wäre es die, daſs er seltener die schöne Tiefe seines Instruments, als die Höhe desselben nützt, die freilich schwerer rein und weich auszuführen ist, also den Virtuosen in ein helleres Licht setzt. Doch dadurch nähert sich das Cello zu sehr der Viola oder Violine und giebt seinen individuellen Karakter zum Theil auf. Vielleicht war dies indeſs nur bei den einzelnen Stücken zufällig der Fall, und nur die Wahl für den Abend war nicht in allen Punkten berücksichtigt.

Nun zu den einzelnen Stücken des Konzerts: Die Ouvertüre (aus Jean de Paris) wurde wie immer von dem Wiener Orchester mit Feuer und Präzision ausgeführt. Dann folgte Adagio und Rondeau für Cello, komponirt und gespielt von Herrn Prof. Merk, mit Vortrag und Fertigkeit in dem oben angedeuteten Karakter ausgeführt. Das zu häufige bebende Accentuiren der Töne ist indeſs eine Sitte der Streichinstrumentisten, die nicht ganz zu loben ist. Man sehnt sich oft nach einem rein ausgehaltnen Ton, der durch die Ruhe und Fülle seiner selbst wirkt. Etwas so anomalisches, als das Beben des Tones, muſs nur selten und mit Grund angewandt werden. — Hierauf eine Arie von Merkadante, von Fr. Sonntag mit Anmuth und Geläufigkeit gesungen; doch über diese Sängerin mehr bei ihrem eignen Konzert. No. 4. Ein Trio concertant von Mayseder, war das ausgezeichnetste Stück des Konzertes. Mayseder ist als guter Tonsetzer zu bekannt, als daſs man viel über ihn zu sagen nöthig hätte; ich freue mich nur, die schon mehrfach ausgesprochene Bemerkung wiederholen zu können, daſs er nicht an der leider so allgemeinen Ungründlichkeit leidet, sondern in Führung der Stimmen, in Rundung und Abwägung der Hauptsätze eines Stückes gegen einander eine sichre Meisterhand besitzt. Das Trio wurde vortrefflich ausgeführt. Mayseder selbst spielte die Geige, Herr Merk das Cello und Herr Maria von Bocklet das Fortepiano. Mayseders Virtuosität ist anerkannt, über Herrn Merk habe ich schon gesprochen; doch in Herrn v. Bocklet machte ich die Bekanntschaft eines sehr fertigen, und was mehr sagen will, sehr geschmeckvollen Spielers, der gewiſs, wenn es seine Absicht ist, bald unter den Heroen des Fortepianos glänzen wird. Noch meisterhafter als die Einzelnleistung aber war das Ensemble und ich entsinne mich kaum, ein so vollendetes Konzertstück gehört zu haben. — Das Vokal-Quartett von Seipelt dessen ich schon früher erwähnt, wurde wiederum mit Beifall aufgenommen und ein Theil

desselben da Capo verlangt. Ein Divertissement für das Cello machte den brillanten Beschluſs. — Im Konzert, welches Fräulein Sonntag gab, hörten wir im Beginn Cherubini's Ouvertüre aus dem Wasserträger, vortrefflich executiren; ferner erfreute uns Herr Merk durch Variationen auf dem Cello. Diesem Künstler zolle ich hier aufs Neue meine anerkennende Achtung, doch muſs ich insbesondere diesmal von der Konzertgeberin und Herrn Mayseder reden. Wir hörten Fräul. Sonnteg in drei Pièces, von Rossini und Merkadante. Ein andrer Komponist scheint ihr gar nicht singbar zu sein, denn auch in früheren Konzerten wählte sie nur von diesen beiden. Wenn auch die Schreibart dieser neuern Italiener eine gewisse Fertigkeit im Gesange zur Schau legt, so ist dies doch nur eine einseitige. Wir vermissen deklamirtes Recitativ, einfache Melodie, gehaltene Töne, kurz alles, was für die Singstimme das schönste und schwerste ist. Dagegen hören wir zierliche Läufe und hüpfende Passagen bis zum Ueberdruſs, wenn wir gleich einräumen, daſs Fräulein Sonntag sie trefflich singt. Dies möchte noch angehn, allein es entwickelt sich daraus ein andrer Fehler, der der Sängerin nachtheiliger werden kann, als sie ahnet. Die Passagen werden nämlich nicht nur mezza voce, sondern oft sotto voce gesungen, um durch ein gewisses, ganz unmotivirtes Pianissimo (das freilich ein Fortissimo des Beifalls hervorbringt) Effekt zu machen. Dies wird aber durch ein Zusammendrücken des Kehlkopfs (wenigstens bei Fr. Sonntag) hervorgebracht, das der Stimme nur schädlich sein kann und sie früh tödtet. So führt dieser falsche Geschmack eine bittre Strafe mit sich, vor der wir Fr. Sonntag freundschaftlich warnen wollen; schon jetzt läſst sich neben dem vollen Glockenton ihrer Stimme ein Geräusch vernehmen, das einem Beigeschmack von halber Heiserkeit gleicht und wahrscheinlich davon seinen Ursprung hat. Wie Schade, wenn das mehr um sich griffe! — Ueber Art und Ausdruck dieser Sängerin ist schon früher berichtet worden. Wir vernehmen, daſs sie eine Kunstreise antritt, und uns im Herbst besuchen wird; möchte sie bis dahin ihren Geschmack in der Wahl der Gesangstücke und den ihr selbst am verderblichsten Fehler lassen, so wird sie die lieblichste Erscheinung sein, die wir nur auf unserer Bühne und in unserm Konzertsaale begrüſsen können. Im Duett mit Herrn Jäger verrieth sich ihre Anlage zum ausdrucksvollen Gesang wiederum aufs deutlichste; möge sie ja diese edle Gabe vorzugsweise ausbilden, denn auch sie bedarf der Ausbildung, wie jedes Talent und mit dem bloſsen Gefühl ist es nicht gethan. — Noch ein Wort von Herrn Mayseder. Er spielte ein Adagio und Rondo polonais von seiner eignen Arbeit. Seine Sicherheit im Satz und die verständige Behandlung seines Instruments haben wir schon erwähnt. Aber von seiner Behandlung des Instruments selbst haben wir noch nicht gesprochen. Und wirklich weiſs ich nicht, was ich für Ausdrücke wählen soll, wenn so mancher Virtuose freigebiger Weise fertig und trefflich genannt wird, um Herrn Mayseders so höchst vollendetes Spiel zu bezeichnen. Was kräftiger Ton, über alle Beschreibung brillante Behandlung des Strichs, und die vollendetste Sicherheit in den schwierigsten Passagen (namentlich Doppelläufern und Trillern) vermögen, leistete dieser berühmte Spieler, der seinen Ruf, wenigstens in meinen Augen noch weit übertrifft. Ich schlieſse daher mit dem Wunsche, daſs Herr Mayseder uns recht bald den groſsen Genuſs eines künstlerischen Besuchs machen möge, weil ich gewiſs bin, daſs ihm die brillanteste Anerkennung seiner wahrhaft seltenen Vollendung auf seinem schönen Instrumente werden wird.

L. Rellstab.

IV. Allerlei.

Verzeichniſs der Kompositionen von Franz Lauska.

(Als Anhang zu dessen Nekrolog.)

Op. 1. Hamburg bei Böhme. C-moll. 1795.
Grande Sonate pour le Pianoforte.

Diese erste Komposition soll eine Jugendarbeit von Lauska gewesen, und von ihm noch als Naturalist niedergeschrieben sein, ehe er mit den Regeln der musikalischen Rechtschreibung vertraut war. Jugendfeuer und Frische durchströmt das leidenschaftliche Allegro assai. Grazie und Melodie herrscht in dem Adagio vor; glänzend erhebt sich die Menuett in damals noch ungewöhnlichem Schwunge.

Op. 2. Hamburg bei Böhme.
Neun deutsche Lieder und Variationen für das Pianoforte.

Der Komponist selbst hat sie am strengsten recensirt: „Sunt bona mixta malis." Das vorzüglichste dieser Lieder dürfte „das Lied aus der Ferne" sein. Dem Komponisten war es selbst das liebste. Auch einige gefühlvolle Maurerlieder zieren dieses Heft. Melodie, Ausdruck und interessante Klavierbegleitung karakterisiren Lauska's angenehme Gesänge, von denen viele noch ungedruckt existiren sollen, die

Digitized by Google

der gefällige Künstler einzelnen Freunden und Freundinnen in der ersten Handschrift verehrte. — Hieher sind auch seine schönen Liedertafel – Gesänge für Männerstimmen zu zählen.

Op. 3. Hamburg bei Böhme, Es-dur. 1795.
Rondeau pour le Clavecin.

No. 4. Hamburg bei dems. C – dur.
Rondeau pour les Dames. Gefällig und brillant.

Op. (5 ſehlt) 6 7 und 8. Ebendaselbst. 1797.
Vier Sonaten, jede einzeln.

Opus 6 (Es-dur) ist dem berühmten Schröder in Hamburg gewidmet, mit welchem Lauska während seines Aufenthaltes in Hemburg in genauer Verbindung stand.

Op. 9 und 10. Ebendaselbst.
Zwei groſse Sonaten.

Op. 11 12 13 14 15 16 17 und 18 fehlen.

Op. 19. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
Drei Sonaten in B–, Es- und F–dur.

Op. 20. Berlin bei Gröbenschütz und Lischke. Leipzig bei Peters.
Sonate in B–dur

Op. 21. Berlin bei Gröbenschütz.
Sonate in C–moll. Dem Geheimen Rath Heim gewidmet.

Opus 22 fehlt.

Op. 23. Leipzig bei Peters.
Trois petits Rondeaux, dediées à ses aimables Elèves.
Diese kleinen Klavierstücke zeichnen sich durch Geschmack und Eleganz aus. Sie enthalten zwei Polonoisen in A– und G–dur, und ein Rondeau fantastico in D–moll

Op. 24. Ebendaselbst.
Grande Sonate in As – dur.
Eine vorzüglich gehaltvolle Tondichtung.

Op. 25. Leipzig bei Kühnel.
Polonoise in C – moll. Sehr beliebt.

Op. 26. Leipzig bei Peters.
Sonate in B–dur. Der Frau von Perigord, geb. Prinzessin von Kurland gewidmet. Graziös u. brillant.

Op. 27. Berlin bei Gröbenschütz.
Rondeau et petites Pièces.

Op. 28. Berlin bei Schlesinger.
Sonate mit obligatem Violoncell, in C – dur. Dem Herrn Staatsrath Jordan gewidmet.

Op. 29. Ebendaselbst.
Deux grandes Polonoises en Rondeaux.

Op. 30. Ebendaselbst.
Grande Sonate in F–moll.

Op. 31. Ebendaselbst.
Sonate à 4 Mains. B–dur. Leicht und gefällig.

Op. 32. Leipzig bei Peters.
Capriccio in F–moll. Iffland gewidmet. Voll Schwung und Geist.

Op. 33. Leipzig bei Kühnel.
Angenehme und nicht schwere Tonstücke mit Applicatur. 1stes Heft.

Op. 34. Berlin bei Schlesinger.
Grande Sonate in G–dur, mit einem schönen Adagio cantabile in Es–dur, und einer Schluſs–Fuge in G–moll, auf welche Lauska besondern Werth legte. Die Sonate ist der Madame A. Beer dedicirt.

Op. 35. Ebendaselbst.
Grande Sonate in Es–dur. Eine von Lauska's gelungensten Arbeiten in Fluſs der Melodie und Durchführnug.

Op. 36. Leipzig bei Peters.
Capriccio e Polacca. Seiner geliebten Gattin gewidmet. Mit besondrer Liebe und künstlich ausgearbeitet. Die Polonoise in C–dur erhebt sich glänzend und ist in Lauska's beliebter Manier dieser Gattung geschrieben.

Unter derselben Nummer sind auch bei Schlesinger „kleine Variationen auf das Thema: Vive Henri Quatre" (in D–moll) erschienen.

Op. 37. Ebendaselbst.
Sonate brillante in C – dur. Der Frau Professorin Lichtenstein, geb. Hotho, der Gemahlin eines seiner ältesten, bewährtesten Freunde von dem gefühlvollen Tonsetzer gewidmet.

Dies wirklich brillante Klavier–Solo ist voll Begeisterung und Feuer. Das erste Allegro bedarf eines fertigen Spielers. Sehr zart ist das Andante grazioso. Die Menuett bewegt sich in jugendlichem Feuer und das Finale Presto ist besonders lebhaft durchgeführt.

Op. 38. Leipzig bei Peters.
Capriccio und Variationen auf ein böhmisches Volkslied. B–dur.

Op. 39 fehlt.

Op. 40. Berlin bei Schlesinger.
L'Addio, Pezzo caratteristico, quasi Fantasia, Ihro K. H. der Herzogin von Anhalt–Dessau, geb. Prinzessin von Preussen, bei ihrer Abreise gewidmet.

(Schluſs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 1. Juni. — Nro. 22. — 1825.

II. Recensionen.

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter u. s. w. Mainz, in der Groſsherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne. Preis 9 Thlr.

(Fortsetzung aus No. 21.)

Der Vorbericht der winterschen Gesanglehre ist deutsch, die Bemerkungen und Regeln sind in deutscher, französischer und italienischer Sprache abgefaſst. Ordnung, Styl und sogar Orthographie könnten oft besser sein; indeſs dürfen wir diesen Punkt, als ziemlich unwesentlich, mit Stillschweigen übergehen. Nicht unwesentlich wäre er gewesen, wenn Winter die höhere Gesanglehre abgehandelt hätte — die eigentliche Kunst des Vortrags; hätte er sich aber diesen Theil der Lehre aus der Region des künstlerischen Instinkts zum Bewuſstsein erhoben, so würde ihm auch die bessere Rede nicht gefehlt haben.

Das ganze Werk nun zerfällt in vier Abtheilungen. Die erste soll nach der Vorbemerkung des Verfassers Stimmbildung (nämlich die erste durch Scala) und Intonation; die zweite Portament auf allen Intervallen, und Aussprache lehren; die dritte „enthält Solfeggien, welche den Ausdruck verschiedenartiger Leidenschaften in den Gesang überzutragen lehren;" die vierte Abtheilung endlich giebt einen Vorrath an Verzierungen, Fermaten und Variationen. Die Anfangsgründe der Theorie — „über den Werth der Noten, Taktzeichen Tonzeichen, Pausen u. s. w.," werden mit Berufung auf andere Lehrbücher und den mündlichen Unterricht des Lehrers übergangen. Ref. kann dieses Verfahren nicht billigen; wer eine Gesanglehre für neun Thaler kauft, muſs nicht gezwungen werden, zu ihrer Ergänzung wieder andre Bücher herbeizuschaffen, und wer da weiſs, wie oberflächlich, unbefriedigend und irrleitend der Unterricht der meisten Musiklehrer ist, der wird sich nicht gestatten, bei der Abfassung eines Lehrbuches den mindesten Theil ihrer Diskretion zu überlassen. — Gehen wir nach dieser Uebersicht des Ganzen näher auf die einzelnen Theile ein.

Erste Abtheilung.

Intonationslehre. Zur reinen Intonation, sagt der Verf., gehört hauptsächlich die genaue Kenntniſs der Intervalle; vor Alters lehrte man diese mit ut re mi fa sol. Das ist nun eine unrichtige Darstellung. Nicht die Intervalle, (Verhältnisse der Tonhöhe eines Tones zu einem andern) sondern die einzelnen sieben Töne wurden nach einem künstlichen System, mittels der sechs Silben: ut re mi fa sol la bezeichnet, eine Benennungsweise, deren nähere Beschreibung der Verf. zwar übergehen durfte, deren letztere, in Frankreich übliche Gestaltung, (die Franzosen setzten für den siebenten Ton eine siebente Silbe, si, zu — nachdem sich Jahrhunderte durch ganze Nationen gequält hatten, sieben verschiedene Dinge unter sechs Namen zu fassen: so mächtig regiert die meisten der Schlendrian) er aber hätte anführen sollen, da er seine Gesanglehre, nach dem französischen Texte zu urtheilen, auch für Frankreich bestimmt hat. Dagegen wird die neuere italische

Digitized by Google

Benennungsweise mit do, re, mi, fa, sol, la, si, und die deutsche mit c, d, e, f, g, a, h angeführt, und der letztern besonders deſswegen der Vorzug gegeben, weil sie am leichtesten zuläſst, mittels angehängter Endsilben (is und es) die Erhöhungen und Erniedrigungen anzudeuten. Der Verf. schlägt einen ähnlichen Zusatz für die italischen Namen vor, und will, zur Bezeichnung der Erhöhungen ein s, zur Bezeichnung der Erniedrigungen einer anhängen, so daſs

cis	:	dos und	ces	:	dor	
dis	:	res –	des	:	rer	
eis	:	mis –	es	:	mir	
fis	:	fas –	fes	:	far	
gis	:	sos –	ges	:	sor	
ais	:	las –	as	:	lar	
his	:	sis –	b	:	sir	

hieſse. Diese Einführung wäre ein Gewinn für die Italiener, in sofern er dem absoluten Unvermögen abhülfe, mit Einem Worte jeden Ton bestimmt zu bezeichnen. Allein warum nicht, wenn verbessert werden soll, zu dem besten schon Vorhandnen greifen, zu der deutschen Nennweise? Die Winterschen Namen sind nicht nur meistens übellautend, z. B. sos, sis, mis, rer, sondern würden bei der meist undeutlichern Aussprache des letzten Buchstaben oft eine unsicherere Unterscheidung der Höhe und Tiefe geben (dos, dor u. s. w.) als die verschiedenen Vokale in unsern Anhängsilben (ces, cis u. s. w.) Und wie sollen Doppelerhöhungen und Erniedrigungen bezeichnet werden? Wir verdoppeln folgerecht die, die Erhöhung oder Erniedrigung bezeichnende Silbe (cisis, ceses) die Wintersche Benennungsweise dagegen wäre analog nicht fortzusetzen (doss, dorr) und man müſste den Namen selbst, oder wenigstens seinen Vokal wiederholen — wo sich dann ein sosos, doror, rerer — den Italienern am unwillkommensten — ergeben würde.

Die Uebung der Scala soll nach des Verf. richtiger Ansicht nur Anfangs mit der gewöhnlichen Begleitung

u. s. w.

dann aber „auf vielerlei Art mit allen möglichen Unterlegungen des Basses" erfolgen. Je erſprieſslicher Ref. diese Uebung für die Ausbildung des Gehörs findet, desto mehr hätte er gewünscht, eine noch gröſsere Anzahl verschiedener Begleitungsarten vorgeschlagen zu sehen, da so mancher Singlehrer nicht im Stande ist, deren selbst zu erfinden. Sieben Begleitungen, die der Verf. zum Besten giebt, sind gut, reichen aber nicht aus. — Die Scalaübung soll bei einem Mitteltone beginnen. Ref. hätte eine genauere Bestimmung gewünscht; man sollte bei jedem Sänger mit dem Tone, der ihm der bequemste ist, und den Mittelpunkt seiner Rede und seines ungezwungenen Gesanges ausmacht, anfangen. Die Weise vieler Lehrer, bei'm tiefsten Tone anzufangen, (wie oben im Notenbeispiele), dann bis zum höchsten und wieder zurückzugehen, ist nur aus der Bequemlichkeit, die sie für die Begleitung hat, zu erklären, und es scheint unbedenklich vorzuziehen, daſs die Stimme vorerst in den bequemsten und am leichtesten ansprechenden Tönen geübt, gestärkt und befestigt werde. — Der Verf. erinnert, beim Scalasingen anfänglich den Athem nicht übermäſsig anzustrengen (das darf nie geschehen) den Ton möglichst sicher, d. i. nicht vor- oder nachschlagartig anzugeben und mit Anschwellen und Abnehmen zu singen. Leider beschränkt sich hierauf die ganze Lehre von der Hervorbringung des Tones und — das ist soviel wie nichts, selbst weniger, als frühere Gesanglehren darüber mittheilen, obgleich auch sie den Gegenstand nicht erschöpft haben. Die Haltung des Sängers, Kleidung u. s. w., die Art Athem zu schöpfen, die Art der Tonhervorbringung, die Artikulation und Auslassung des Tones durch den Mund; das sind Kapitel, deren fast jedes zehn- zwanzigmal so viel Erläuterungen und Lehren enthalten muſs, als Winters ganze Intonationslehre. Ein Mann, der über Gesang auf den gröſsten Theatern Europas, unter den gröſsten Sängern und Sängerinnen als Komponist und Direktor funfzig Jahre lang Erfahrungen gesammelt hat, muſs über alle diese Gegenstände vollkommen unterrichtet sein und wird seine Kenntnisse bei mündlichem Unter-

Digitized by Google

richte gewiſs höchst erſprieſslich anwenden. Um so mehr bedauert Ref., daſs er sie nicht in der Gesanglehre niedergelegt, und dadurch ihre so sehr vernachläſsigte Theorie gefördert hat.

Es folgen nun Uebungen, die streng genommen wol in die zweite Abtheilung gehören würden, nämlich Tönverbindungen.

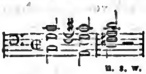
Die eigentliche Lehre (Regel, Erläuterung u. dgl.) verliert sich von hier an ohnehin fast ganz, und Uebungen treten an ihre Stelle. Daſs der Verf. diesen groſsen Abschnitt nicht mit folgenden Sätzen:

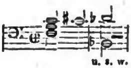
Der Uebergang von einem Ton zum andern ist immer von einer verzierenden (?) Bewegung begleitet.

Ferner: die Stimme so tragen zu lernen, um einen Ton in den andern hinauf und herab gleichsam schmelzend zu verbinden

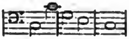
erledigt hält, sondern die Ausführung wieder dem Lehrer überläſst, leuchtet ein, kann aber nicht gebilligt werden.

Die ersten zwei Uebungen, die wir unter die Lehre von Tonverbindungen rechnen müssen, weil sich in ihnen drei und drei Töne zusammen fügen sollen (Seite 11.) und sogar Takt vorgezeichnet ist,

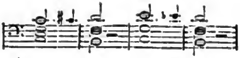




hält Ref. dem Anfänger für sehr gefährlich; denn es gehört schon eine ziemliche Vorübung des Gehörs und der Stimme dazu, halbe Töne rein und bestimmt zu intoniren. Am leichtesten faſst wol das Ohr die Durtonleiter, und zur Tonverbindung die Oktave, dann aber die Intervalle des groſsen Dreiklangs, besonders in dieser Ordnung

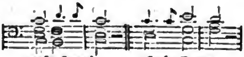


auf, aus Gründen, die nicht weiter hierher gehören. Bei der Uebung halber Töne selbst scheint dem Ref. die Wintersche Methode für den ersten Anfang nicht so empfehlenswerth, als, daſs man die Durtonleiter zum Grunde legt und die fremden halben Töne als durchgehende, überleitende einschieben läſst,



Diesen dritten Punkt in der Mitte zweier schon fest aufgenommenen, trifft der Anfänger (besonders mit halber Stimme singend) leicht und erst dann würden jene Winterschen Uebungen mit voller Stimme leicht und erfolgreich unternommen.

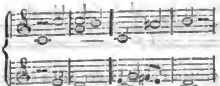
Jetzt folgen Uebungen durch alle Intervalle innerhalb der Oktave, zu denen die Benennung als Text angewendet ist — in dieser Art



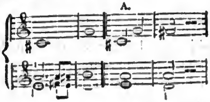
Diese sind jedem Lehrer sehr brauchbar und das Absingen der Benennungen mag diese wohl einprägen, besonders aber bei dem Unterrichte zahlreich vereinigter Schüler erſprieſslich angewendet werden. Mögen nur die Lehrer nicht bei der bloſsen Benennung stehen bleiben, die nur brauchbar wird, wenn man der Intervallenkenntniſs Unterricht in der Harmonik, so weit der Sänger ihrer bedarf, folgen läſst. Leider aber wissen viele Lehrer mit der Kenntniſs der Intervalle, Tonarten u. s. w. noch immer nichts anzufangen, als daſs sie sie dem Schüler als einen pedantischen Putz, als ein — wie unzuverlässiges! — Zeichen gründlichen Unterrichts aufhängen; und bei dieser ganz unzulänglichen Weise so vieler Lehrer hätte unser Verf. sich es wohl nicht so leicht machen dürfen.

Hier schlieſsen sich nun zwei- und dreistimmige Uebungen an, die für die Befestigung der Intonation und sichere Tonverbindung in mehrstimmigem Gesange vom gröſsten Nutzen sein müssen, und dem Ref. zu den verdienstlichsten Leistungen des ganzen Werkes zu gehören scheinen. In dieser Weise

Digitized by Google



werden alle Intervalle von zwei und drei gleichen Stimmen durchgeübt; in Ermangelung so vieler Stimmen schlägt der Verf. vor, die nicht besetzten als Begleitung zu spielen, ein Verfahren, bei dem der gröſste Theil des Nutzens verloren gehen dürfte. Nur für die kleinen Quinten ist ein Uebung vorgeschrieben, die eher schaden könnte, als nützen, so unnatürlich ist der Gang der Hauptstimme. Warum nicht einfach, wie bei A?



Seite 34 und 35 sind Tonverbindungen, über die Oktave hinausgehend, zu intoniren. Tonleitern mit figurirten Nebenstimmen u. 4 vierstimmige Kompositionen (sacrificium Deo, Kyrie, ave maris stella, alma redemtoris mater) die für erste Uebungen zu schwer, sonst aber sehr brauchbar sein möchten, beschlieſsen die erste Abtheilung.

(Schluſs folgt.)

Exercices pour le Violoncelle avec accompagnement d'un second Violoncelle par Charles Louis Voigt. Op. 23. Mayence, chez Schott, Fils. Pr. 1 Fl. 12 Xr.

Diese 34 Uebungen in verschiedenen Tonarten scheint der Komponist hauptsächlich für Anfänger geschrieben zu haben, denen sie auch willkommen sein werden. „Durchgängig ist der Karakter des Instruments beobachtet und also mehr auf Gesang, als auf glänzende Passagen Bedacht genommen. Freilich möchte der Gesang oft flieſsender, und die einzelnen Perioden nicht so kurz abgebrochen sein, wie z. B. in No. 1.; allein Herr Voigt hat sich durch den untergelegten, als Tonleiter stets fortschreitenden Bass selbst Fesseln angelegt, statt dessen er das zweite Cello hätte besser benutzen können. — Der Bogenstrich ist gut markirt, nicht so die Fingersetzung, welche von eben so groſser Wichtigkeit ist; bei manchen Stellen hätten leicht verschiedene Applikaturen angemerkt, und nachher dem Spieler überlassen werden können, sich die bequemste Art anzueignen, denn was dem Einen oft schwer wird, wird dem andern leichter. In No. 6, Takt 8 ist das Hin- und Herfahren des Bogens von der D- nach der A-Saite, und wieder zurück, nicht zu empfehlen, und sehr leicht würde diesem abgeholfen sein, wenn die Fingersetzung auf folgende Art

angezeigt wäre; Herr V. hat aber die ersten 4 Noten gar nicht bezeichnet. *) — Die Uebungen 10 bis 17 sind vorzüglich praktisch, denn sie geben Gelegenheit, rein zu greifen. — Zu wünschen wäre noch, daſs einige Arpeggien angebracht wären, deren Uebung für den Bogenstrich von guter Wirkung ist. — Im Ganzen wird das Werk von gutem Nutzen sein. Druck und Papier ist sauber. —

D..n.

Grand Concerto en Forme de Fantasie, pour le Pianoforte, avec l'accompagnement de grand Orchestre, par A. Liste. Leipzig bei Hofmeister. Preis 3 Thlr.

Was doch manche Tonsetzer heutiger Zeit für sonderbare Begriffe über mehre Gegenstände ihrer Kunst haben. Herr Liste will sein grand Concerto in die Form einer Phantasie getrieben haben, so sagt's die Aufschrift. Wie hat das Herr Liste wohl zu Stande gebracht? Die Phantasie des Tonsetzers treibt die Ideen in Formen, indem sie nur durch diese klar und verständlich werden. Diese, so in Formen sich gebenden

*) Aber durch die Bindung ist ja der Spieler schon von selbst genöthigt, a und fis noch auf der D-Saite zu nehmen. —
d. Red.

Ideen benutzt der Tonsetzer zu seinem vorhabenden Gegenstande; ist dieser nun ein Konzert, so ist's natürlich, daſs endlich die Phantasie die Form eines Konzerts hervorbringt, nur aber kann das Konzert nicht in die Form der Phantasie getrieben werden, indem nur durch die Phantasie das Konzert, wie auch jedes andere Musikstück, entstehen kann. Hiervon nun abgesehen, indem hier weder Platz noch sonst der Ort ist, diesen Gegenstand weiter zu erörtern, muſs nur noch bemerkt werden, daſs Herr Liste von dem, was man jetzt in der Musik eine Phantasie nennt, den wunderlichsten Begriff haben muſs, leider so wie viele, indem er sich darunter ein Ragout vorstellt, das zwar nach allerlei schmeckt, aber keinen Hauptgeschmack hat. So hat denn auch sein gegenwärtiges grand Concerto en forme de Fantasie keine Einheit und kann sonach keinen Total-Eindruck machen. Es ist weder die Tonart, in der das Ganze geschrieben sein soll, im Anfange zu Gehör gebracht, noch sind Hauptideen aufgestellt und durch das Ganze durchgeführt, sondern alles geht und läuft bunt durch einander. An Bezeichnungen des Ausdrucks hat es aber der Komponist nicht fehlen lassen, denn risoluto, gioviale, delicatamente — kommt vielmal vor, und ausser diesen noch mancando, accelerando, morendo, diminuendo, u. d. gl. Die Haupttonart des Ganzen soll G-dur sein, doch lange dauert es, ehe es in dieser anlangt. Im Anfange beginnt das grand Concerto C-moll, hierauf folgt gleich ein Andante As-dur; ein wenig weiter ein anderes Andante C-dur, dann kommt ein Allegro risoluto, welches wie E-moll klingt, eigentlich aber wol in gar keiner Tonart ist, hierauf ein Allegretto, A-dur, welches sich bei dem Goviale in D-dur senkt. Nach diesem folgt ein risoluto, welches so wie G-moll klingt, und an einer Stelle die Bezeichnung des Ausdruckes veemente enthält. Dieses risoluto endigt mit dem groſsen Quintenakkord auf H, worauf denn endlich ganz unmittelbar G-dur eintritt. Ehe dieser Eintritt geschieht, sind volle 10 Seiten abgespielt, und nun folgen noch 23 Seiten in G-dur, worin mitunter zur Erholung in G-moll und B-dur gespielt wird. Auf diesen 33 Seiten ist vieles zu thun mit beiden Händen, doch kann man auch manches lassen, ohne daſs die Sache dadurch schlechter wird. Unter der groſsen Schaar der Dilettanten giebt es jetzt so feine und aufmerksame Kenner der Musik, wie man das so häufig in den Konzert- und Opern-Sälen hören kann, die gewiſs in diesem grand Concerto en forme de Fantasie viel Vorzügliches, und gewiſs viel Originalität entdecken werden. Wohl ihnen und wohl uns. b.

III. Korrespondenz.

Berlin.

Montag den 23. und Donnerstag den 26. Mai wurde zum ersten und zweiten Male die so lange im Publikum erwartete und besprochene Oper Alcidor, gedichtet von Théaulon, übersetzt von Herklots, und komponirt von Spontini, aufgeführt. Was auch bei der Ausstattung anderer Opern, namentlich der Olympia und Nurmahal in Berlin Schönes und Neues geschaffen ist, alles wurde durch Alcidor weit übertroffen. An die Stelle jener oft angestaunten Haine, Landschaften, Säle und Tempel, sind nun goldene Paläste und Gärten getreten, und endlich wird durch einen Luftpallast mit Säulen von verdichteter Luft und lebendigem Feuer, mit goldglühenden Bildern, und einem Gebälk von blitzenden Edelsteinen jede Erwartung überboten. Ein glänzenderes Schauspiel können wir uns für die Vermählungsfeierlichkeiten einer Königstochter (Prinzessin Luise, Königliche Hoheit, mit dem Prinzen der Niederlande) nicht denken.

Die erste Betrachtung, die sich bei der Komposition uns bietet, ist die, daſs wol keine bis jetzt vorhandene Musik, ausser der Spontini's, diese Masse zahlreicher und ganz unglaublich blendender Dekorationen (acht, ungerechnet die vielen, ebenfalls glänzenden Erscheinungen und theilweisen Verwandlungen) dieses Heer prächtiger Gestalten in Aufzügen, Tänzen u. dergl., ertragen hätte. Wenn das Ohr einen gleichen Eindruck, wie das Auge, erhalten sollte, so muſsten nicht blos alle Stär-

ken des Orchesters und Chors benutzt, sondern es muſste auch die Komposition durchaus in so groſsen Massen angelegt werden, wie es Spontini gewöhnlich thut, und besonders in Alcidor gethan hat. Jeder kleinere Zuschnitt, z. B. wie in der kindlichen, reizenden Zauberflöte, oder selbst in Armida, deren Idee aus klassischem Alterthum und Morgenland geboren, als ein wunderbarer, göttergleicher Hermaphrodit vor uns steht, würde neben dem Schauspiele, das Alcidor den Augen bietet, kleinlich erscheinen. Wer da weiſs, wie Spontini bei seinen Schöpfungen stets das Ganze umfaſst, das Theater mit allem, was darauf ist, nie aus dem Auge läſst, der wird bereit sein, auf solche Erwägung einzugehen. Die nähere Berichterstattung wird erfolgen, sobald wir die Oper erst mehrmals gehört haben. Bei der ersten Aufführung, zu den Hof-Festen gehörig, ist sie den Zeichen des öffentlichen Antheils entzogen gewesen. Bei der Wiederholung sprach sich in ununterbrochener Folge der allgemeinste und lauteste Beifall aus; der Komponist wurde hervorgerufen; er dankte mit deutschen Worten, und nun steigerte sich der Beifall zum Enthusiasmus. Marx.

Aus Paris im April 1825.

Seit einiger Zeit gab es in den lyrischen Theatern von Paris wenig Neues, ausgenommen: die Oper Alceste von Gluck, neu einstudirt (in der Academie royale de musique), und den Debüt des Tenor Donzelli (im italienischen Theater).

Alceste hat, obgleich die Direktion wenig für die äuſsere Ausschmückung, besonders in Bezug auf Tanz gethan, welcher fast ganz vernachläſsigt ist, dennoch den gröſsten Erfolg gehabt, und diese Oper liefert einen neuen Beweis, daſs wahrhaft schöne Musik auch auf das ungebildetste *) Publikum Eindruck macht; das Haus ist bei jeder Vorstellung fast überfüllt, und jede schöne Arie, zuweilen auch schlecht gesungen, erweckt den lautesten Beifall. — Die Aufführung ist im Ganzen vortrefflich und imposant, besonders in Bezug auf die Chöre und das Orchester, dem jedoch zuweilen mehr Zartheit zu wünschen wäre; weniger gelungen ist sie in Betreff der einzelnen Partien. Nourrit (Vater) welcher den Admet sang, ist dieser Rolle nicht mehr gewachsen; seine Stimme scheint früher einen schönen Klang gehabt zu haben, jetzt bemerkt man aber bloſs noch die Spuren davon, und er macht sie noch unangenehmer durch eine unerträgliche Affektation von Gefühl und Wärme, deren er sowohl im Spiel als im Gesang durchaus ermangelt. Derivis vereinigt in der Rolle des Herkules die Schönheiten, aber zugleich die Fehler der französischen groſsen Oper; er ist mit einem herrlichen Aeuſseren begabt und spielt diese Rolle mit der ihr gebührenden Kraft und Würde, doch übertreibt er das an sich schon falsche System der Deklamation, verbunden mit dem musikalischen Ausdruck, und man hört nicht einen schönen reinen Gesang, sondern nur einzelne Noten herausgestoſsen, oder vielmehr gebellt. Die Palme gebührt der Mme. Branchu, welche mit vieler Wärme und Kunst die Partie der Alceste sang und spielte, und allen Anforderungen, welche man an diese Sängerin machen konnte, vollkommen entsprach; nur reicht ihre Stimme nicht mehr ganz zu dieser Partie aus, doch bemerkt man überall noch die Spuren des schönsten und seltensten Talentes, und sie zeigt sich stets als vollendete Künstlerin. —

Donzelli debütirte den 26. April in der Rolle des Othello. Obgleich von allen Rossinischen Opern diese ihm noch am meisten zusagt, und er sehr gefiel, so ist doch zu zweifeln, daſs seine Manier für die Rossinischen Opern im Allgemeinen passe; seine Stimme ist frisch, rein und wohlklingend, und hat einen so bedeutenden Umfang, daſs dieser Sänger in der hohen Partie des Othello fast nirgends zur Kopfstimme seine Zuflucht nahm, und obwohl es ihn an mehren Stellen zu rathen wäre, da es fast unmöglich ist, mehre der hohen Töne mit der Bruststimme auszuhalten, ohne zuweilen zum Schreien gezwungen zu sein; sein Gesang ist einfach, fast zu ein-

*) Ein artiges Kompliment für die Pariser. D. Red.

Digitized by Google

fach, und die wenigen Rouladen, welche er machte, waren ohne Rundung und Gleichheit, und meistens kurz und kunstlos abgebrochen. Soviel man aus seinem Gesang in dem ersten Debüt abnehmen konnte, scheint er kein groſser Künstler zu sein, doch singt er mit Wärme und Ausdruck, und auch sein Spiel war voller Gefühl und Energie. Er gefiel sehr, und muſste es auch vor einem Publikum, welches stark aufgetragene Deklamation selbst dem Gesange vorzieht, und erstaunt war, eine so schöne, reine Stimme zu hören. —

Dresden, im Mai 1825.

Betrachten wir mit unparteiischem Blick den jetzigen Zustand des hiesigen deutschen Opernpersonale, so kann uns nicht entgehen, daſs demselben ausser einem ersten Heldensingenden Tenor und einem guten Bariton noch ein zweiter, anhörbarer Tenor und ein tiefer Baſs abgehen. Doch, wo solche hernehmen, und besonders Heldentenore, in dieser Tenorarmen, und daher so theuern Zeit? Es ziemt uns daher, diesen Mangel mit Ergebung zu tragen und die Direktion nicht mit unerfüllbaren Wünschen zu belästigen, ihr vielmehr für ihr Bemühen, dem Mangel eines guten Bariton durch das Engagement des Herrn Hauser von Kassel abzuhelfen, gebührenden Dank zu sagen. Freilich fehlt nun immer noch ein kräftiger tiefer Baſs; doch der ist beinahe eben so selten zu finden, als ein ächter Tenor, da diejenigen, die von Natur aus einen haben, ihn lediglich des lieben modischen Tagesgegurgels wegen verfalsettiren, wie z. B. die Herren Forti, Siebert und vielleicht auch — Herr Hauser. Sei dem nun so oder nicht, Herr Hauser hat sich uns in einer Menge Gastrollen, z. B. als Lysiart, Seneschall, Herzog von Neubruck, Tristan und endlich als Don Juan, als einen braven, routinirten Sänger mit wohlklingender geläufiger Stimme und gefühlvollem Vortrag, und auch als einen denkenden und gewandten Schauspieler (bei Sängern eine seltne Sache) gezeigt, wofür er lauten und gern gezollten Beifall erhielt und künftig gewiſs ein Liebling des hiesigen Publikums werden wird. Am meisten gefiel er uns als Lysiart, als Seneschall (in dieser Vorstellung des Johann von Paris hatte zum erstenmale Herr Bergmann den Johann übernommen und mit Beifall durchgeführt) und endlich als Herzog von Neubruck, in welcher Partie er besonders Glück machte, was sehr viel sagen will, da Forti noch vor kurzem in dieser Partie sich unvergeſslich machte. Don Juan war seine schwächste Produktion, was vielleicht in einer ungünstigen Disposition seinen Grund haben mochte, da er übrigens doch alle Mittel, einen Don Juan comme il faut darzustellen, zu besitzen scheint. Diese Oper verlor übrigens auch viel durch plötzlich eingetretene Heiserkeit der Mad. Devrient (Donna Anna). Es mag ihr, da sie dennoch sang, oder vielmehr sich bloſs zeigte, von Manchem hoch und als ein groſses Opfer angerechnet worden sein, diese Vorstellung, wie man so sagt, nicht gehemmt zu haben; wir aber sind da andrer Meinung, wir wollen etwas entweder wie sich's gebührt, oder gar nicht hören; denn nichts übersteigt das peinliche Gefühl, eine, für den Moment so klanglose Sängerin sich und ein solches Meisterwerk so abmartern zu hören, wozu sich nun noch die Furcht gesellt, es könne durch so verfehltes Bemühen und unter so kritischen Umständen eine so schöne Stimme leiden — denn wird nicht von jedem Arzte und jedem vernünftigen Singmeister bei Heiserkeit zu singen aufs strengste verboten? — Doch wir hatten uns glücklicherweise umsonst geängstigt, denn schon nach drei Tagen sang Mad. Devrient die Agathe mit voller, reiner Stimme. Es scheint uns aber seit längerer Zeit, als mache diese reichbegabte Sängerin keine merklichen Fortschritte mehr, welches Stillestehn ihretwegen und des Publikums halber sehr zu bedauern wäre. Andre zu erfüllende Pflichten (der Mutter und der Hausfrau) mögen vielleicht die gröſste Schuld daran haben, aber die Kunst — die sich nur der innigsten Ergebenheit und gröſsten Ausdauer ergiebt — kennt solche Rücksichten nicht. Deshalb scheint man mit Sign. Palazzesi vorsichtiger Kontrakt gemacht zu haben, denn man hat sie zwar auf drei oder vier

Digitized by Google

Jahre mit einem jährlichen Gehalt von dreitausend Thalern, verbunden mit einer freien Einnahme und 3 Monat Urlaub, jedoch ohne Gattin und Mutter werden zu dürfen, engagirt. Ergäbe es sich aber später, daſs auch diese Sängerin sich mit dem Beifalle, den man jetzt nur ihrer zauberischen Stimme und der natürlichen Volubilität derselben enthusiastisch zollt, begnügte, ohne für nöthig zu erachten, durch unablässiges Studium der Musik das noch so fühlbar Mangelnde nachzuholen — sollte man dann nicht lieber die Kontrakte so stellen, daſs bei sichtlichem Stillestehn oder gar Zurückgehn in der Kunst (worüber eine, aus kompetenten, rechtlichen und geschwornen Richtern bestehende comitée urtheilen müſste) die Gage immer geringer, bei bemerkbarem Fortschreiten aber bis auf ein gewisses Maximum gesteigert würde? —

(Schluſs folgt.)

IV. Allerlei.

Verzeichniſs der Kompositionen von Franz Lauska.

(Schluſs aus No. 21.)

Op. 41. Leipzig bei Peters.

Grande Sonate in B-dur. Karl Maria von Weber gewidmet.

Dies feurige, harmonisch reiche Solo erfodert einen technisch fertigen Spieler.

Op. 42. Ebendaselbst.

Polonoise in Es-dur. Dem in Rom zu früh für die Kunst verstorbenen Bildhauer Rudolph Schadow gewidmet.

Eine eigne Neigung zeigt Lauska in seinen Kompositionen für den oft wiederkehrenden Alla polacca-Rythmus. Der Künstler war ein galanter Mann und huldigte hierin dem Geschmack der Damen. Gestehn muſs man, daſs er gerade in den Polonoisen sich besonders frei bewegt und Grazie mit Melodie verbindet. Ausgeführte Adagio's und lebhafte Rondo's in der geraden Taktart entsprechen seinem Talent weniger.

Op. 43. Ebendaselbst.

Sonate pathetique in C-moll, der Herzogin von Dessau gewidmet.

Op. 44. Ebendaselbst.

Rondeaux brillants et agreables.

No. 1. C-dur, alla polacca.

No. 2. Es-dur.

No. 3. D-dur.

Op. 45. Ebendaselbst.

Sonate pour le Pianoforte.

Op. 46. Ebendaselbst.

Sonate agreable, in C-dur. Der trefflichen Kammersängerin, Dem. Voitus, gewidmet.

Etwas gewöhnlich. Der bezeichnete anmutige Karakter ist indeſs durchgeführt.

Six Variations.

München bei Falter.

Acht Variationen auf das reizende Thema aus Reichardt's „Geisterinsel": Ich küsse dich o Schleier.

Leipzig bei Peters.

Polonoise facile à 4 mains. C-dur

Berlin bei Gröbenschütz.

Deux petits Rondeaux.

Hamburg bei Böhme.

Menuet Variè, tiré d'une Sonate. (Op. 1.) Eines von Lauska's Lieblingswerken.

„Der Greis und sein Stab." Lied von dem zu Königsberg verstorbenen Oberforstmeister Jester.

La Bagatelle. Rondo in F-dur. (Manuscript.)

Fackeltanz, zur Vermählungsfeier der Prinzessin Friederike von Preussen, wie auch des Kronprinzen K. H. (Beide für Trompeten und Posaunen, im Klavierauszuge.)

Letzte Komposition.

Gebet in Tönen. Adagio für das Pianoforte in F-dur, wie der verewigte Tonsetzer selbst am Schlusse

„sanft verhallend."

Ewiger Wohllaut umtöne Ihn!

Berlin, am Himmelfahrtstage 1825. I. P. S.

Nachtrag zu den Lauska'schen Werken.

(Aus dem musikalischen Handbuche.)

Op. 18. München bei Falter.

Sonate facile, avec Accompagnement.

Berlin bei Gröbenschütz.

Walzer à 4 mains.

Königsberg bei Nicolovius.

Sonate.

Op. 39. Berlin bei Schlesinger.

Rondoletto pour le Pianoforte, avec Violoncelle.

Op. 41. Ebendaselbst.

Sonate a mon depart en Italie.

Berlin bei Schlesinger.

Lauska und Beczwarsowsky kleine praktische Klavierschule.

Opus 39. Ebendaselbst.

Introduzzione e Rondoletto per il Pianoforte con Violoncello obligato.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 8. Juni. — Nro. 23. — 1825.

II. Recensionen.

Drei Balladen von Theodor Körner, Herder und Wilibald Alexis, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von K. Löwe. Op. 2, zweite Sammlung. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 22 Gr.

Mit inniger Freude zeigen wir hiermit unsern Lesern die Fortsetzung der Balladen an, deren erstes Heft im ersten Jahrgang dieser Zeitung *) beurtheilt worden ist. Es lag damals, bei der ersten Erwähnung des Komponisten, am nächsten, seine Schöpfung allgemein zu karakterisiren und auf die Eigenthümlichkeit der behandelten Gedichte hinzuweisen, die in ihm eine eigene Kompositionsweise erzeugt hatten. Gedichte, deren Inhalt nur Andeutungen, gleichsam entschlüpfte Winke und Wahrzeichen des vollständigen reichen Bildes giebt, das in der Seele des Dichters lebte — Gedichte wie Edward, Erlkönig (im obigen zweiten Hefte) Herr Oluf und Walpurgisnacht, können nicht in die enge Fessel der Liedes-Form gezwängt, nicht mit dem Ausdruck einer allgemeinen und oberflächlichen Empfindung erschöpft und abgefertigt werden. Auch Zumstegs Versuch, den Dichter von einem Zustand in den andern beschreibend zu begleiten, und so der verständigen Anfoderung seiner Periode zu entsprechen, konnte, zumal bei der Auswahl der Gedichte, die jener meist traf, nur die Vollendung der Balladenkomposition vorbereiten, nicht sie selbst herstellen. Das war unserm Tondichter vorbehalten; wir dürfen ihm dieses groſse Verdienst beimessen, da seine Kompositionen die Gedichte weder in einer allgemeinen, obenhin genommenen Auffassung verflachen, noch die in ihnen berührten Zustände blos umschreiben, sondern das volle Bild des Lebens musikalisch darstellen, das im Geiste des Dichters bestanden haben muſs.

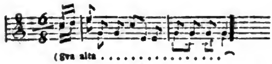
Das Verdienst unsers Komponisten um die Ballade ist um so gröſser, je weniger man an der Dichtungsform selbst eine gewisse Beschränkung, ja Unzulänglichkeit übersehen kann, und je mehr man bis jetzt veranlaſst sein mochte, zu glauben, daſs eine vollendete Komposition der Ballade nie hervortreten werde. In der Ballade sehen wir mit unzulänglichen Mitteln den Versuch hingestellt, einen Vorgang ganz umfassend wieder zu geben. Was sich ereignet hat, will der Dichter berichten und beschreiben, mag seine subjektive Empfindung dabei nicht zurückhalten und fühlt sich bald hingerissen, uns die Wechselrede der handelnden Personen selbst vernehmen zu lassen. Wir haben es gewagt, der Dichtungsform selbst Unzulänglichkeit beizumessen; denn muſs sie nicht für die Erreichung jenes Zweckes in dem Hörer mehr als Empfänglichkeit, dichterisches Ergänzungsvermögen voraussetzen und davon den vollkommenen Eindruck erwarten? Muſs nicht der Dichter die erzählende Person und die handelnden, dramatisch redenden in Einer, in sich zusammendrängen? Und ist wol sein Ziel, sein Zweck, wie wir ihn oben angedeutet haben, wirklich erreichbar? So lange die Ballade wirklich Volksgedicht, Schöpfung und Eigenthum des jugendlichen Volkes ist, fällt jenes Bedenken weg;

*) No. 13. S. 116.

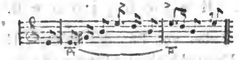
Digitized by Google

denn wie sollte sie nicht ganz empfunden und verstanden werden, wo das Volk sie **mit lebt**? Später kann der Empfänglichere und Fähigere sie bei stillem Selbstlesen aus den Mitteln seines Geistes, in seiner Idee ergänzen und so vollkommen empfinden. Soll aber das Gedicht aus dem Gebiete der körperlosen Idee gezogen, uns verkörpert entgegengestellt, soll es durch Musik zu materieller Erscheinung *) werden, so erfodert das einen Komponisten, der sich ganz dem Dichter und mit ihm ganz dem gemeinschaftlichen Gegenstande hingiebt, das Gesehene abspiegelt, den Vorgang mit jenem empfindet und mit jenem sich in die eingeführten redenden Personen verliert. Und dies ist es, was unser Balladensänger, wie vor ihm noch keiner, vermocht hat.

Die erste Ballade, die uns in diesem Hefte geboten wird, ist Treuröschen von Theodor Körner. Das Gedicht ist zart gehalten, aber es mangelt ihm jene ergreifende Wahrheit, die, aus eignem ernstlichem und innigem Glauben des Erzählenden an die Erzählung geboren, dem empfänglichen Hörer unwiderstehlich sich eindringt, daſs er gleichsam gezwungen ist, mit dem Dichter zu glauben; es fehlt auch jene innere Nothwendigkeit und Gerechtigkeit des tragischen Ausgangs, die uns überwindet und ganz erschüttert. Nur die volksmäſsig ersonnene Fabel, daſs der Geliebte auf der Jagd verunglückt, als Geist zu der harrenden Braut zurückkehrt und sie heimführt — in den Tod, daneben die Lieblichkeit mancher Stelle mag den Komponisten angezogen haben; und so hat er denn kein mit Edward und Erlkönig zu vergleichendes Werk schaffen können, beschenkt uns aber mit einem, das voller Liebreiz und Innigkeit ist. Frisch und zart ist die schildernde Erzählung von der Liebe des Paars, süſs einschmeichelnd die schon zuvor eingeführte und später weiter verarbeitete Melodie, in der der junge Jäger zum Bräutchen spricht:



und ein anmuthiges Spiel wird mit dem Refrain „Trarah“ geübt, das bald in der Jagdscene recht ernstlich und jägerhaft wild und kühn erschallt. Wie nun Treuröschen auf den Freund harrt, und bangt und klagt

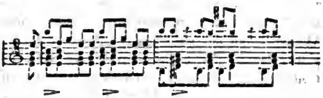


das alles ist innig und wahr empfunden. Schauerlich von der Begleitung umweht — wie wohl der Nachtwind in Grüften sich fängt — hören wir die Ladung des Geistes und dann rollt es zu Ende.

Einen höhern Stoff fand unser Komponist in der alten Volksballade, „Herr Oluf,“ dem Vorbild von Göthes Erlkönig. Nordisch streng, ernst und stark beginnt gleich die erste Begleitungsfigur, mit der die Mähr

Herr Oluf reitet spät und weit

anhebt, nachdem das Vorspiel noch dieses Thema — den Elfentanz —



in sich aufgenommen hat, und zu diesem fortgeführten Satze hören wir nun den Zwiesprach der verlockenden bösartigen Elfe (Erlkönigs Tochter) und des tief durchgrauten Oluf, sie bei der Verheiſsung

Ein Hemd' von Seiden so weiſs und fein
Meine Mutter bleicht's mit Mondenschein

mit Vampyrtücke lauernd, dann bei der Drohung

Soll Seuch' und Krankheit folgen dir

arge Lust zu beschädigen nicht länger bergend, nach dem tödtlichen Schlage mit kalter Bosheit (hier der Eintritt aus E moll in C dur) triumphirend. Bei dem schwankenden Nachspiel (aus der ersten Figur gebildet) glaubt

*) Vergl. d. Ztg. ersten Jahrgang No. 46. S. 391.

Digitized by Google

man den Reiter auf dem forteilenden Pferde hin und her bewuſstlos schwanken zu sehn. Nach der Unterredung des sterbenden Olaf (im zweiten Theil der Ballade) mit seiner Mutter, klingt hell und freundlich, wie über Hügel hernieder, der Brautzug; die Braut fragt so zierlich mit ländlicher Anmuth nach dem Bräutigam und findet ihn — todt.

(Schluſs folgt.)

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter u. s. w. Mainz, in der Groſsherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne. Preis 9 Thlr.

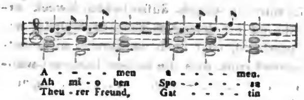
(Schluſs.)

In der

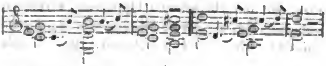
zweiten Abtheilung

folgen nun Uebungen zur vollkommnern Aneignung des Portaments, wogegen die vorangehenden Tonverbindungen zunächst zur Befestigung der Intonation bestimmt scheinen. Dem Ref. dünkt diese Scheidung zwar etwas willkührlich; denn sobald der einzelne Ton hinlänglich gebildet ist, um den Uebergang zu Tonverbindungen zu gestatten, können und müssen diese nach allen Erfodernissen ausgebildet werden; sie dürfen nicht etwa Anfangs blos in der Rücksicht geübt werden, daſs der Schüler die folgenden Töne rein und sicher intonire, sondern die Töne müssen auch auf die rechte Weise aneinander schliessen und man würde, wenn man die letztere Rücksicht eine Zeitlang ausser Acht lassen wollte, zuverlässig üble Angewöhnungen veranlassen. Diese Bemerkung ist um so nothwendiger, da der Verfasser, wie gesagt, über die Art und Weise der Tonverbindung gar wenig Vorschriften giebt.

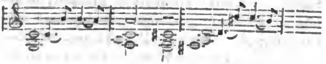
In einer andern Rücksicht zeigen sich jedoch die gedachten Uebungen sehr brauchbar: es ist ihnen nämlich Text untergelegt und der Schüler kann nun geübt werden, zu zwei und vier verbundenen Tönen Silben auszusprechen. Die nächsten 16 Uebungen, die einfachsten, geben Anlaſs, die sämmtlichen Intervalle mit Portament und Artikulation in dieser Weise durchzugehen.



Die Auswahl der deutschen Wörter ist nicht immer empfehlenswerth (das erste Beispiel giebt davon schon eine kleine Probe, gleich darauf folgt „Freundschafts-Pflicht" und „schmerzt nicht so") und der Verf. (oder wer hier für ihn gearbeitet) hätte hier und bei einigen folgenden Uebungen besser gethan, nicht zu übersetzen, wo auf den Sinn nichts ankommt, sondern gleichlautende Worte unterzulegen. Hiervon abgesehen, sind die Uebungen sehr empfehlenswerth — bis auf die der groſsen Septime, die sich etwas unnatürlich um die begleitende Mittelstimme dreht und deren Intonation durch die Lage der Begleitung



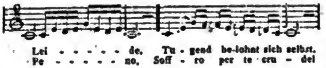
im dritten, fünften Takt u. s. w. unnöthig erschwert wird. Warum nicht lieber so?

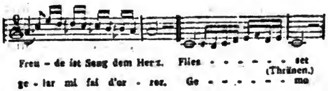


Fünf und dreiſsig Uebungen kürzerer, auf die Scala gebauter Figuren mit untergelegten Worten sollen zu reinem und leichtem Gesang gewöhnen, (dabei mit ab- und zunehmender Stimme vorgetragen werden); gröſsere auf die Scala gegründete Uebungen ohne Text, welche die Kehle zur Deutlichkeit, Reinheit und Geläufigkeit bilden sollen, enthalten die gewöhnlichen, leicht sangbaren Figuren u. werden, wie jene, ihre Bestimmung sehr gut erfüllen. Den Beschluſs der Abtheilung machen Scalen und abgebrochene melodische Sätze und eine Anzahl italischer (warum nicht auch deutscher?)

Digitized by Google

ähnlich lautender Worte (z. B. cale, callo — sano, sanno) zur Uebung in guter, besonders genau unterscheidender Aussprache. Daſs die Texte an denen die Aussprache geübt werden soll, nur für diesen äuſserlichen Zweck erwählt und oft dem Ausdruck der Melodie widersprechend, oder doch wenigstens nicht entsprechend sind, daſs die beiden Texte oft wundersam abweichen — wir geben nur flüchtig ausgewählte Beläge





das alles hat nach der äuſserlichen Tendenz der italischen Schule nichts auf sich. Rossini und seine Landsleute und Winter selbst (man denke unter andern an die Rachearie der Elvira im unterbrochenen Opferfest) verfahren unbedenklich als Komponisten, wie der letztgenannte hier als Gesanglehrer. Ref. würde sich bei deutschem Gesangunterrichte solche Melodie zu solchen Worten nie erlauben; denn wie leicht verführt Ohrenkitzel und die Sucht, mit Geschicklichkeit zu glänzen, ohnehin zu leichtsinniger und gedankenloser Behandlung des Textes! Die Aussprache aber läſst sich auf anderm Wege wol eben so sicher und rein ausbilden. Sobald der Schüler mittels Leseübungen, Vorlesen und Vorsingen und durch die Gründe, die sich aus der Sache ergeben, überzeugt worden, wie nöthig vollkommene Deutlichkeit der Aussprache ist, sobald er gehörig auf den Sinn, der im Klang der Wörter liegt, hingewiesen und für ihn empfänglich gemacht ist, wird sich bei aufmerksamer Leitung und einiger Nachhülfe seine Sprache auf das Erwünschteste — und zwar nicht blos wohllautend, sondern auch karakteristisch bilden und es jener zweideutigen Uebungen nicht weiter bedürfen.

Haben wir hier zuerst die Tendenz italischer Schule entschieden wahrgenommen, so herrscht sie nun in der

dritten und vierten Abtheilung

ausschlieſslich. Die dritte Abtheilung enthält gröſsere Solfeggien, doch nicht unmäſsig lange und ermüdende, wie es manche ältere sind. Sie seien bestimmt, sagt der Verf., den Vortrag junger Sänger durch alle Stufen der Empfindungen durchzuführen und ihre Stimme in allen Arten des Gesanges, als für das Portament, den leidenschaftlichen, gefühlvollen und groſsen Vortrag auszubilden. — So wenig Ref. eben bei dem vorliegenden Werke die Ausdrücke des Verf. scharf auslegen und beurtheilen mag, so muſs er doch auf diese schwankende und verworrene Andeutung des Zwecks aufmerksam machen, weil sich schon in ihr das Unzulängliche der italischen Schule wenigstens für den deutschen Sänger kund giebt. Daſs jene Solfeggien bald nur eine äuſserliche Gesangweise (das Portament) üben, bald die innern musikalisch darzustellenden Zustände zum Bewuſstsein bringen und ihren Ausdruck lehren sollen, ist nicht blos Unordnung des Ausdrucks; denn es finden sich in der That unter den Uebungen mehre ausdrücklich mit „con portamento," andre mit „con espressione, agitato, smanioso (letzerer allein acht) so wie mit leggieramente, brillante u. s. w. bezeichnete: sondern es ist das Wahrzeichen, wie wenig nach der Tendenz italischer Schule dem wahrhaften, vollkommen der Natur entsprechenden Ausdrucke nachgestrebt wird und wie man sich neben einer äusserlich wohlthuenden Weise, als der Hauptsache, mit einem bloſsen Anstrich, mit ungefährer Andeutung der Wahrheit begnügt. Man muſs es als eine nicht dem Nationalkarakter entsprechenden Ausnahme ansehen, wenn ein italischer Musiker sich ein anderes Ziel setzt.

Betrachten wir die Sache, ohne uns durch verjährten Gebrauch blenden und durch die Lobpreisungen der Sänger irren zu lassen (deren viele allerdings auf dem alten Wege zu Vortrefflichem gelangt sind, ohne den Beruf, zu überlegen, ob dasselbe nicht hätte kürzer und besser erreicht werden können) so müssen wir das Solfeggienwesen der italischen Schu-

Digitized by Google

len im Allgemeinen für zu weit getrieben und nicht für die zweckmäſsigste Uebung für deutsche Sänger ansehen. Alle Eigenschaften der Stimme können und müssen ausgebildet werden, aber auf einem bestimmtern unmittelbar zu ihnen führenden Wege. Was man einer Stimme aneignen wolle, vollkommnen Ton, sichre Intonation, Portament in den verschiednen Weisen, Fertigkeit, alles werde in zweckgemäſser Ordnung und Abwechselung, bis zur Vollendung einzeln geübt und die Uebung auch vom gebildeten Sänger stets fortgesetzt; dies ist zur Erlangung und Behauptung der Vortrefflichkeit nothwendig. Warum aber sollen diese Uebungen in einen melodisch rythmischen Zusammenhang gebracht, warum Gesangstücke komponirt und gesungen werden, bloſs um eine oder ein Paar darin vorkommende Manieren bei der Gelegenheit mit zu singen? Wie viele Töne werden auch in den zweckmäſsigsten Solfeggien, für den Schüler Kraft und Zeit raubend, mitgesungen, die nicht das eigentlich zu Uebende enthalten, deren Vortrag der Sänger schon erworben hat und die nur dienen, die eigentlichen Uebungssätze zu einer zusammenhängenden Melodie zu verbinden? Bei dieser Beschaffenheit der Sache sollte man das Solfeggien-Absingen wenigstens nicht so vorwiegend mit den Sängern treiben — u. aus ihr ist auch bei der Abfassung der Winterschen Gesanglehre erklärlich, daſs er in einem ganzen Bande voller Solfeggien doch noch nicht Raum gefunden hat, alle Tonfiguren zur Uebung zu bringen und daſs man namentlich Solfeggien vermiſst, in denen chromatische Gänge und gebrochne Akkorde in geschwinder Bewegung ausgeführt würden, so gewiſs es die Absicht des Verf. gewesen ist, mit seinen Uebungen alle Fälle zu erschöpfen. Demungeachtet gebührt, wenn es denn einmal Solfeggien sein sollen, denen in der Winterschen Gesanglehre an Vollständigkeit und Zweckmäſsigkeit im Allgemeinen ein entschiedener Vorzug vor allen früher uns bekannt gewordenen, namentlich den Righinischen und Danzischen.

Soviel von der wahrhaften Tendenz der Solfeggien; eine nichtige müssen wir dagegen die Bestrebung nennen, durch sie den Schüler zu dem wahren Ausdrucke hinzuführen. Es kann nicht bezweifelt werden, daſs man auch in kleinern Tonstücken ohne Mitwirkung eines Gedichts den bestimmtesten Ausdruck einer Empfindung niederlegen kann; Beethovens „nouvelles bagatelles" *) und das hinreiſsend schöne Arioso in seiner As-dur Sonate **) geben Beweise hiervon. Allein dergleichen Solfeggien existiren nicht und werden nie existiren. Welcher Künstler könnte seine innersten Empfindungen zur Begeisterung steigern, blos um — Solfeggien zu schreiben? Und noch hemmender, als der unbedeutende Zweck, ist eine Unnatürlichkeit, die jenen, der Empfindung gewidmeten Solfeggien stets ankleben muſs. Der Mensch ist kein blos singendes, Töne gebendes Wesen, wie ein Vogel. Sein Wesen kann nur durch Rede und Tonfolge — eigentlichen Gesang — erschöpft werden. Keine Rede entbehrt des Tonfalls ganz, und je belebter sie ist, desto mannigfaltiger und entschiedener wird er. Eben so wenig kann aber der Gesang ohne Rede bestehen, wenn er nicht zu der Ausdruckweise vernunftloser Wesen herabsinken und, im Munde des Menschen, als ein wesentlich Unvollkommnes, ja Unnatürliches und Unwahres vernommen werden soll. Um Solfeggien zu schreiben, das behauptet aus dieser Ansicht Ref. mit Zuversicht, kann daher kein Komponist sich wirklich mit einer Empfindung durchdringen, es kann kein solches Uebungsstück aus wahrer Empfindung und Begeisterung hervorgehen, sondern nur die Frucht einer stehend gewordnen Manier für den und jenen Ausdruck sein; daher kann aber auch der Sänger sich an und zu einem solchen Machwerk nicht mit der wahren Empfindung erfüllen, sondern sich nur aus jener Kompositionsmanier eine eben so todte Vortragsmanier (gleichsam eine Maske, um ein ausdruckloses Gesicht zu verbergen) abziehen — und das ist ein sehr zweideutiger Gewinn.

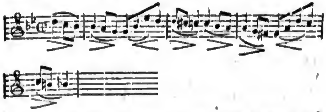
*) Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. No. 14. S. 128.
**) Opus 110 in A. M. Schlesingers Verlag. Vergl. d. Ztg. ersten Jahrg. No. 10. S. 87.

Digitized by Google

Manches empfindungsfähige Gemüth mag auf diesem Wege gefrieren.

Jene Karakterisirung der Solfeggien findet nun auch auf die winterschen unbedingte Anwendung. Daſs der Verf. selbst ihre Unzulänglichkeit zum Ausdruck bestimmter Empfindungen gefühlt hat, verrathen schon die oben angeführten, unbestimmten Bezeichnungen; und wenn es an Raum fehlt, einige oder eines dieser Uebungsstücke mitzutheilen und aus diesem Gesichtpunkte durchzugehen, so wollen wir wenigstens das Thema des ersten besten uns aufstoſsenden Satzes niederlegen

Allegretto smanioso (G-moll.)



und dem aufmerksamen Leser überlassen, zu untersuchen, ob sich hier der Ausdruck des Wahnsinns, und welches Wahnsinns, oder eine bekannte Manier hervorthue?

Die vierte Abtheilung enthält nun das leibhafte höllische Rüstzeug jedes Virtuosen, der uns auf den Bühnen und in den Konzerten mit seinen endlos wiederkehrenden Vor-, Doppel- und andern Schlägen, Mordenten und Trillern, Gruppetten, Volaten, Laufern und Anderm dergleichen in jeden Schlupfwinkel der Komposition verfolgt. Jenes, sonst furchterregende Beiwort wird (wir wissen es, und haben es uns nur deshalb erlaubt,) bei der gröſsten Zahl der Sänger und Singlehrer seine abschreckende Bedeutung verlieren, wenn wir erklären, daſs das Rüstzeug in einem, 84 enggestochene Folioseiten starken Bande voll Verzierungen, Fermaten und Variationen besteht. So hat noch kein Singmeister seine Lehrlinge ausgestattet! Die Sache ist hier nicht naturalistisch und dilettantisch, sondern methodisch und ins Groſse getrieben. Die Uebergänge von einem festen Tone zu einem zweiten, z. B. von a nach h (Sekunde) auf- oder von h nach a abwärts, werden auf so mannigfaltige Art gebildet, daſs man zuletzt gar nicht mehr begreift, wie man zwei Töne singen könne, ohne zwei Dutzend andre. Dann kommt nun gar die unabsehbare Reihe von Verzierungen dreier und mehrer Töne, vieler Schluſskadenzen und zuletzt ein Nachtrab von acht variirten Thema's (jede Variation kann achtmal weiter variirt werden) denen man die Katalani-Rodeschen Violinvariationen unbedenklich anschlieſsen darf. Genug, wer solcher Waare bedarf, kann sie nicht besser und reichlicher finden, als bei Winter.

Auf diesen Punkt (in der Lehre, wie bei Rossini in der Komposition) muſste das italienische Musikwesen führen. Die Stimme in aller Kraft, Leichtigkeit und Schönheit soll gezeigt werden, der Vortrag stets belebt sein, und das erreicht man sicher und leicht durch jene langen Reihen schnell folgender Töne. Nur diese, und sonst keine eigenthümliche Bedeutung haben alle jene Melismen, und man wechselt mit ihnen nur, um den Reiz der Mannigfaltigkeit und Neuheit möglichst zu erhalten. Da hat es denn so ziemlich gelingen können, aus den nächstliegenden Tonverbindungen eine Anzahl von Manieren zu bilden, diese zu vermehren und als feststehende, unter einander gleichbedeutende Formeln zu beliebigem Gebrauch aufzuspeichern. Wie viel innrer Reichthum, um dieser äuſsern Herrlichkeiten willen, unbenutzt blieb, oder weggestoſsen wurde, konnte gleichgültig übersehen werden; der leichte Sinn ist bald befriedigt. Dem Deutschen, wenn er sich nicht selbst hindert, zur Besinnung zu kommen, ist freilich dieses Wesen ungenügend und zuwider; ihm können die Verzierungen im vierten Theile der Singschule nur allenfalls als Stimmübungen brauchbar sein, so weit er dieser noch nach den vorigen Theilen bedarf.

Dies ist der Inhalt der Winterschen Singschule. Ihren Titel, den Rang einer Gesanglehre, müssen wir ihr sonach streitig machen, erkennen sie aber als eine treffliche, reichhaltige und besonders weit zweckmäſsiger angelegte Sammlung von Stimmübungen, als alle bisher uns bekannt gewordenen, und können sie denen, die dergleichen bedürfen, mit Ue-

Digitized by Google

berzeugung vorzüglich empfehlen. Haben wir sie überhaupt nicht als Gesanglehre gelten lassen, so konnten wir sie noch weniger als deutsche, das heiſst als eine die Grundsätze deutschen Gesanges umfassende Gesanglehre, oder eine ihre Anwendung in Beispielen darlegende Uebungsschule anerkennen. Nach ihrer Anleitung kann nur italischer Gesang gelehrt werden, wie wir ihn im Eingang *) zu karakterisiren versucht haben. Alles was darüber hinausgeht, was namentlich den wesentlichen Inhalt der deutschen Musik ausmacht, und uns ernstere Nordländer vollkommen erfüllen und befriedigen kann, ist auch nicht entfernt berührt. Da jedoch, wie schon erwähnt, der italischen Schule Inhalt auch für den deutschen Sänger unentbehrlich ist; so hat Herr Kapellmeister Winter nicht blos Ausländern und italisirenden Deutschen, sondern überhaupt allen Sängern ein treffliches, höchst dankenswerthes Werk geliefert. Die Ausstattung ist lobenswerth, der Preis für drei ziemlich starke Foliobände angemessen. Marx.

III. Korrespondenz.

Alcidor, Zauberoper von Théaulon, komponirt von Spontini.

Kurz nachdem in Kassel eine Zauberoper, der Berggeist, von Spohr, hervorgetreten ist, während in Dresden Karl Maria von Weber einen Oberon schreibt, ist in Berlin die obengenannte Oper komponirt und aufgeführt worden. Auch in frühern Zeiten hat sich — wir nennen die noch jetzt bewunderte Zauberflöte und Armida — die Wahl der Komponisten oft auf ähnliche Gegenstände gelenkt, und es scheint deſshalb sowohl zeitgemäſs, als allgemeiner interessant, bei Gelegenheit des Alcidor, näher auf die Idee und das Wesen der Zauberopern einzugehen. — Zwei Meinungen pflegen sich bei diesem Gegenstande zu kreuzen, die, von Einem Punkte ausgehend und im Grunde aus Einem Prinzip hervortretend doch zu entgegengesetzten Resultaten führen. Wir wollen sie mit unserer Ansicht davon vorausschicken, ehe wir zum Gegenstande selbst uns wenden.

Eine Partei verwirſt die Zauberopern, da ihnen Unnatur und Unwahrheit zum Grunde liege, und wir mit unserer bessern Erkenntniſs nicht auf Vorstellungen mit Interesse eingehen könnten, die für uns grundlos seien. Sonderlichen Einfluſs hat diese Ansicht nie gewonnen; wir sehen vielmehr, daſs man ungestört fortfährt, Zauberopern zu komponiren, aufzuführen und zu schauen — und schon dies giebt einen Beweis, daſs in ihnen doch irgend ein Gehalt liegen müsse. Der Glaube an übermenschliche Kräfte und uns unerklärliche Vermögen hängt mit dem Geisterglauben eng zusammen und dieser, wie man ihn auch deute, hat die menschliche Brust nie ganz verlassen. Besonders aber ist zu bedenken, daſs wir bei der Auffassung eines Kunstwerkes nimmermehr uns selbst mit unsern eigensten Ansichten, sondern eben ein ganz Andres suchen, an dem wir unser Selbst prüfen, kräftigen und bereichern. Die Gegner der Zauberoper aus eignem Unglauben an den Zauber hätten demnach sich und ihre persönlichen Meinungen einstweilen aufzugeben und in die Zeit und den Zustand der vorgestellten Menschen sich zurück zu versetzen, deren Ideenkreis, deren Leben mithin durch den Glauben an Zauberei bedingt war. Daſs aber ein solches Zurückversetzen sehr interessant sein könne, daſs die reifere Zeit und Ansicht nicht die genuſsreiche Erinnerung an frühere Blüten ausschlieſst, hat wol jeder in sich selbst erfahren; denn wer lebte sich nicht einmal gern in seine Jugend zurück, wer hätte nicht in der alten Geschichte und Mythe, im Zurückrufen der Kinderzeit der Völker Genuſs gefunden und mit Ehrfurcht die Götterbilder betrachtet, an die vor Jahrtausenden, als an lebende Herrscher, geglaubt wurde? Ja, wir gehen nicht zu weit, wenn wir diese Empfänglichkeit mit dem Sinn für Kunst identisch nennen und jenes Abweisen des Zauberglaubens in der Kunst nur bei denen für Ernst und subjektiv begründet halten, die überhaupt keinen für Kunst vollkommen empfänglichen und gebildeten Sinn haben, bei allen übrigen aber sie für Affektation einer vermeintlich höhern Bildung oder für eine Unklarheit der hier berührten Vorstellungen ansehn. Uebrigens rechnen wir (boshafter Weise oder mit einigem Grund, — wie man es nehmen will) zu der erwähnten Partei alle diejenigen, welche sich alle möglichste Mühe geben, Alcidor und Selaide und den Aetherfürsten zu vergessen und sich mit unermüdetem Eifer aus den Zetteln und Textbüchern versichern: jetzt singe Madame Schulz mit süſs beseelter Stimme ein Polacca und jetzt trete unser unvergleichlicher Bader auf und habe nun statt des schwarzen Leibrocks einen Küraſs an und, der da im schwankenden Wolkenwagen herunterzuckele, das sei Herr Blume, der den Kaspar und den Genienkönig so schön spiele.

Eine andre Partei hat von jeher versichert, eben die Zauber-Oper sei das eigentliche Element der dramatischen Musik, in ihr entfalte diese Kunst und jeder darauf eingehende Künstler seine höchste Kraft und auf diesem Boden besiege er alle in andern Regionen hervortretenden Leistungen. — Wenn wir rich-

*) Vergl. No. 19. S. 154. d. Ztg.

Digitized by Google

tig rathen (denn vernommen haben wir nie die Gründe dieser Partei) so will sie sich mittels der über- das heiſst für uns, unnatürlichen und fabelhaften Erscheinung des Stoffes über die — Unnatürlichkeit und Unwahrscheinlichkeit hinweghelfen, daſs die Leute da oben sängen, statt sprächen, und daſs an ihre Sohlen ein obligates Orchester gewachsen sei. Ueber diese angebliche Unnatur ist besonders in Deutschland, seit da die Oper auf den Volksbühnen einheimisch geworden war, mancherlei verhandelt worden, und man hat sie bald zu erklären, bald zu entfernen gesucht. In der letztern Absicht (in einer Vorrede ausgesprochen) schrieb Kotzebue seine Deodata, in der er die Musik nur so weit eintreten lassen wollte, als sie auch in der Wirklichkeit statt gehabt haben könnte. Aus gleicher Absicht beschränkten sich mehre Komponisten in Singspielen, besonders idillischen Inhalts, auf die Liedesform: weil sich wol nicht der Fall denken lieſse, daſs ihr ein den einfachsten Verhältnissen gedachten Personen in der Wirklichkeit Arien und andre ausgeführte Musikstücke, kurz, etwas Andres als Lieder, gesungen hätten.

Wir dürfen uns auch hier vor aller andern Widerlegung auf die wahrhaft aus dem Herzen kommende Theilnahme berufen, mit der seit ihrem Entstehen überall Opern gehört und von Empfindenden empfunden werden. Man setzte sich leicht darüber weg, hier nicht die Sprache der Wirklichkeit zu finden (wie man ja auch Verse auf der Bühne leicht ertragen und liebgewinnen lernte) und indem man empfand, daſs die Sprache der Töne ebenfalls in der Natur, und besonders in der menschlichen ihren Ursprung habe, gestand man dem Künstler das Recht zu, aus diesem natürlichen Element in freiem Walten des Geistes ein neues Bild der Natur herzustellen, die gewöhnliche, die Wortsprache mit der Tonsprache zu verbinden und beide zu einer in der Natur gegründeten höhern Ausdruckweise zu erheben. Nie hätte man sich zur Erklärung der Musik in die Zauberwelt flüchten zu müssen geglaubt; wenn man in dieser Kunst, in dem scheinbar Unnatürlichen den natürlichen, menschlichen Inhalt erkannt hätte. Ja nach diesem ersten Schritt zur bessern Erkenntniſs der Musik und ihres Standpunktes im Drama würde man auch aufgegeben haben, in andern, als den menschlichen Beziehungen, ihre höchste Kraft zu suchen.

(Fortsetzung folgt.)

Dresden, im Mai 1825.

(Schluſs aus No. 22.)

Wir sollten meinen, daſs, diese Idee zu realisiren, nicht so schwer halten dürfte, als Direktionen im ersten Augenblick wohl glauben könnten. Jedes Gesangindividuum könnte bei redlicher Meinung mit der Kunst diesen Vorschlag recht wohl eingehen, da es sich von selbst versteht, daſs sogleich jedes erste Honorar seiner Leistung angemessen sein müſste, durch Fleiſs und ferneres Streben aber noch bedeutend erhöht werden würde. Diejenigen aber, die damit sich nicht einverstehen wollten, könnte man getrost laufen lassen, denn man verlöre nichts als Menschen, denen die Kunst zu weiter nichts ist, als, ein bequemes u. faules Leben zu führen. Wir glauben überzeugt sein zu dürfen, daſs sich bei dieser Einrichtung nicht nur ächte Künstler und Direktionen, sondern, — und was die Hauptsache ist — auch die Kunst selbst wohl befinden würden. Doch, will einer in den Wind reden und sich den Mund verbrennen, so mache er nur Vorschläge zu neuen und bessern Einrichtungen.

Ach, Herr Redakteur! wie sehr läſst Ihr uns Korrespondenten nur zu sehr bekannter Papiergeiz bedauern, noch viel wichtigere Bemerkungen und Vorschläge der Art zum Heil, wenn auch nicht der Kunst, doch der jetzt oft so sehr bedrängten Sänger-Generale und Kommandanten grade hier, bei einer so günstigen Gelegegenheit, unterdrücken zu müssen, da es Ihnen doch ganz einerlei sein könnte, wenn etwas so gemeinnütziges, etwas andres in den künftigen Jahrgang etwa hinüberschöbe. Doch — so können wir denn nur pflichtmäſsig — obwohl seufzend — berichten, daſs ausser einigen Repetitionen älterer schon beurtheilter Opern gar nichts mehr zu berichten ist.

Doch halt, da hätten wir beinahe vergessen, die Ankunft eines ital. Tenors, eines Sigr. Relandini und sein Auftreten in Meyerbeer's Margheritta und in Rossini's Cenerentola anzuzeigen. Denken Sie sich einen hübschen jungen Mann, mit dicker, steifer und manchmal rauher Stimme, mit groſsen (wir sagen nicht passenden) Bewegungen, und Sie haben ein treues Konterfei vor Ihrer Seele stehn, ohne erst nöthig zu haben, die kostspielige Reise hierher zu machen, um den theuern, mit 2500 Rthlr. bezahlten, Mann kennen zu lernen.

†††

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 15. Juni. — *Nro.* 24. — 1825.

II. Recensionen.

Drei Balladen von Theodor Körner, Herder und Wilibald Alexis, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von K. Löwe. Op. 2, zweite Sammlung. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 22 Gr.

(Schluſs.)

Durch die Wahl dieser Ballade (des Oluf) hatte sich der Tonkünstler selbst eine schwere Aufgabe gesetzt; denn das Gedicht schlieſst fast wörtlich, mit demselben Ausdrucke schmerzlicher Ueberraschung, wie Göthe's Erlkönig, den der Komponist, der Folge der Hefte nach zu urtheilen, früher in Musik gesetzt hatte:

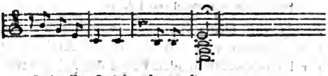
Erlkönig:

In seinen Armen das Kind war — todt.

Oluf:

Da lag Herr Oluf und war — todt.

In der Komposition des Erlkönigs ist das letzte, schlagende Wort mit dem Ausdruck des Entsetzens durch einen Aufschrei in der Singstimme und einen schmerzlich eingreifenden Akkord in der Begleitung wiedergegeben und so gewiſs diese Stelle nicht verfehlt, auf die Zuhörer einen heftigen Eindruck zu machen, so könnte man doch fragen, ob es in der Seele des Erzählenden wahr gedacht sei, das mit dem Ausdrucke der Ueberraschung und zwar des Schrecks zu sagen, was er schon beim Anfang der Erzählung, voraus gewuſst haben muſs? Vielleicht aus dieser Ansicht oder Empfindung ist in Oluf ein ganz andrer, nämlich ein ruhig erzählender Schluſs:



hervorgegangen; dieser widerspricht nun allerdings nicht der voraussetzlichen Stimmung des Erzählers, ist aber, nach Ref. Meinung, nicht geeignet, auf die Empfindung des Zuhörers einen lebhaften Eindruck zu machen. Ref. gesteht, daſs er im Sinne der ganzen Komposition keine zweckmäſsigere Behandlungsart, als die beiden hier angefochtenen zu finden wüſste und daſs er die Idee des Dichters hier für unerreichbar hält. Es wäre interessant, wenn sich andre Komponisten hieran versuchten und, fänden sie das Bessere, es mittheilten. Dabei käme es freilich nicht darauf an, für die eine oder die andere der vom Komponisten ausgeführten Ideen einen stärkern musikalischen Ausdruck zu finden; das wäre wohl möglich, aber damit nicht viel und für die Kompositionen, wie sie nun einmal in vollkommner Einheit da stehn, gar nichts gewonnen. Nur der würde unsere Foderung erfüllen, dem sich eine Darstellungsweise ergäbe, die in der Seele des Erzählers vollkommen wahr gedacht, dabei aber geeignet wäre, auf den Hörer denselben Eindruck zu machen, den die reine, vom Dichter angeregte, in jenem fortwirkende Idee hervorbringt. —

Eine zweite Aufgabe ähnlicher Art hat der Komponist vollkommen — wenigstens soweit, als die Natur der Tonkunst zuläſst, gelöset. Der zweite Theil des Gedichts stellt nämlich eine fortlaufende Kette von Ueberraschungen dar, durch die der Leser hinweg,

Digitized by Google

bis zur letzten gerissen wird. Der Vorgang hört auf erzählt zu werden — Ausmalen der Empfindung ist ganz fern — er tritt hinter den Dialog zurück und aus ihm müssen wir ihn errathen. Gleich nachdem die Elfe ihn entlassen:

> Drauf thät sie ihn heben auf sein Pferd!—
> Reit hin zu deinem Fräulein werth!

fährt der Dichter fort . .

> Und als er kam vor Hauses Thür,
> Seine Mutter zitternd stand dafür.

Nichts von Oluſs Zustand, wir können ihn nur errathen und nur durch die Andeutung der letzten vorstehenden Frage der geängsteten Mutter:

> Sag an, mein Sohn, und sag' mir gleich,
> Woher du bist so blaſs und bleich?

finden wir unsere Ahnung bestätigt. In dieser bangen Stimmung macht die Erzählung eine zweite Pause, und wieder erst durch die Frage der verzweifelnden Mutter

> Sag an mein Sohn, so lieb und traut,
> Was soll ich sagen deiner Braut?

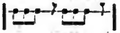
gemahnt es den Leser, daſs es sich wol mit Oluf zu Ende neige. Was ferner mit ihm und der Mutter geworden, übergeht der Dichter in einer dritten Pause, und wir werden dem Brautzug entgegengeführt. Die Frage der lieblichen Braut wird mit einem Vorwande beseitigt, und das nun folgende Schweigen ist um so lastender, je heller und freundlicher jene Erscheinung und die harmlose Frage uns entgegengetreten war. Dann erst giebt der Erzähler jenen Schluſs:

> Die Braut hob auf den Scharlach roth —
> Da lag Herr Oluf und war todt.

der den Eindruck aller ahnungsvollen Momente mit dem der Gewiſsheit überbietet und bekräftigt.

Wie der Komponist die erste jener Pausen ausgefüllt — mit dem Bilde des dahingetragenen, taumelnden Reiters — ist schon oben mit verdientem Lobe erwähnt worden. Die hierzu angewendete Figur verläuft sich und schlieſst auf der Tonika — jene Erscheinung ist entschwunden und nun hebt eine ganz neue Weise —

an, wo wir die bebende Mutter und den von Todesnähe durchschauerten Oluf wiederfinden. Zu den Fragen der Mutter und zu dem Nachspiel, wenn Oluf geantwortet hat, ergreift die Begleitung diese rythmische Figur



und das Beben und Stocken der Rede und Pulse fühlt sich heraus — wir werden durch die zweite und dritte Pause geführt, mit der der Komponist wieder vollkommen schlieſst. Vielleicht hätte sie und die letzte Frage der Mutter einen stärkern Ausdruck zugelassen. Doch können wir es nicht miſsbilligen, daſs der Komponist Melodie und Begleitung der ersten Frage (und der Antwort Oluſs) wiederholt hat; er befestigt dadurch das ohnehin nur vorüberschwebende Bild jenes letzten Beisammenlebens der Unglücklichen. Die liebliche Weise des Brautzugs entrückt uns dem dunklen Bilde, bis die letzten Worte und Töne Oluſs rückkehren und zu dem Schluſs führen, von dem wir schon oben geredet haben *). — Wenn man die hohe Schönheit der Ballade erwägt, so muſs es überraschen, daſs sie vor Herrn Löwe noch keinen Komponisten gefunden hat. So erwartet alles seine Zeit; man muſste sich zuvor an der Liedesform befriedigen, man muſste diese Form selbst in ihrer eigentlichen Sphäre aufgegeben haben, um in einer neuen Form (der des sogenannten durchkomponirten Liedes) Neues zu leisten; dann erst war man auf den Wege, die alten groſsen Balladen musikalisch zu beseelen — und berechtigt, um ihres innern Wesens und Bedürfnisses willen, ihre angestammte Gesangform selbst zu verlassen. —

Die dritte Komposition ist Walpurgisnacht von unserm geistreichen Freunde Willibald

---

*) M. I. bei dieser Gelegenheit, was im ersten Jahrg. dieser Ztg. No. 46 S. 391 über dichterische Pausen gesagt ist.

Digitized by Google

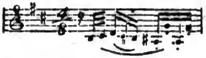
Alexis, ein Dialog zwischen Mutter und Kind am ersten Mai. Das Kind ahnet die Hexenschaft der Mutter und entreiſst ihr das Geständniſs. Trefflich ist zu einer malerischen Begleitung der Dialog geführt, wird immer drängender, bis in wilder, frecher, schamloser Lust die Mutter ausbricht:

Deine Mutter hat oben auf dem Blocksberg gewacht

und toll und wüst auf und dahin fährt. Bei diesem letzten Satze hat der Komponist eine Melodie aus Spohrs Faust zur Begleitungsfigur genommen, offenbar absichtlich. Refer. kann darin nichts, als einen, allerdings eignen Künstlergruſs an Spohr sehen und würde sich, wenn er auch ein so berühmter Komponist wäre, als Spohr, von Herrn Löwe dessen freuen. Doch will er diese Art zu grüſsen, nicht weiter empfehlen; nicht immer würde sie dem Publikum so erfreulich werden, als hoffentlich hier.

Bis auf den letzten, oben angedeuteten Satz ist aus zwei einfachen Figuren, der Singstimme:

und der Begleitung:



mittels kleiner Abänderungen und der Modulation meisterhaft das reichste Leben entfaltet und wir finden den Komponisten auf den Fuſstapfen seines Dichters, mag der nun die Mutter in der Lust der Rückerinnerung sagen lassen,

Ist heute der erste Mai, liebes Kind,

mag sie in heimlichem Kitzel auf die ängstliche Rede des Kindes:

Liebe Mutter, ich möcht' keine Hexen sehn! —
„Liebes Kind, s'ist wohl schon oft geschehn.“

entgegnen, mag ihrer Erinnerung mancher Spaſs, hinter dem Krallen lauern, vorüberfliegen. Doch das alles schwindet wie Scherz vor furchtbarem Ernst, wenn fremd und wüst, wie Windespfeifen, die Begleitung zu der letzten Frage des Kindes und zu der entscheidenden Antwort der verwilderten Mutter führt, in der mit argem Triumphe das

auf dem Blocksberg

wiederholt und mit ausgelassenem, wahrhaft höllischem Aufjauchzen geendet wird. Dieses Zurückhalten des Spuckhaften, bis uns die Hexe als menschliches Wesen erst vollkommen dargestellt ist, bis wir gelernt haben, wie in ihr der Spuk entstehen müssen, sehen wir als einen der schönsten Züge der Komposition und als ein vielversprechendes Zeichen für den Komponisten an, je näher es zumal gelegen hätte, bei diesem Gegenstande alle Vorstellungen des Grauenvollen und Fratzenhaften auszuschütten, die man an den Namen Hexe knüpft. Der Komponist und der Dichter, der glücklich die Scene in den Tag nach Walpurgisnacht legte, haben sich hier über diejenigen Künstler erhoben, die bei der Darstellung des Gespenstischen sich selbst dem Gespenstergrauen willen- und bewuſstlos hingeben, um nur den Hörer sicher sich nachzuziehen, statt daſs sie mit höherm Blick u. sicherer Kraft ihres Gegenstandes Herr bleiben sollten.*) Walpurgisnacht schlieſst sich dadurch würdig an Reichards meisterhafte Makbethscenen**) an, darf den besten (der ersten, bei No. 28. des ersten Jahrgangs dieser Zeitung mitgetheilten und dem Anfang der zweiten, „wo g'west Schwesterle“) an die Seite gestellt und muſs allen übrigen weit vorgezogen werden. —

Zuhörer werden die Löweschen Balladen genug finden; aber auch Sänger, die sie befriedigend vortragen? Die Ansprüche an Stimme und Fertigkeit sind nicht bedeutend und doch möchte mancher Sänger groſse Opernarien sich leichter aneignen, als diese Balladen, oder wenigstens in jenen leichter zufrieden stellen. Wir können diese Behauptung mit Bezug auf eine vor kurzem mitgetheilte Ansicht***) aus der Weise der meisten Sänger rechtfertigen, besonders

*) Vergl. No. 14. S. 106 d. Ztg. über die Weiseschen Hexenscenen.

**) Vergl. d. Ztg. ersten Jahrg. No. 28. S. 245.

***) No. 20, S. 158. No. 21, S. 167.

der schulmäſsig gebildeten. Sie sind durch ihre Ausbildung und durch die Mehrzahl der Kompositionen des bisherigen Styls gewöhnt, ihre Stimme und Fertigkeit in zusagenden, leicht- und darum bald allgemein ansprechenden Tonfolgen zu zeigen und werden mit einer mannigfaltigen und zartern Nüancirung der Tonverbindungen u. s. w. sehr bald den Kompositionen denjenigen Grad von Wärme und Empfindung zuertheilen, der in eine angenehme, weichere Stimmung versetzt und die wesentliche Tendenz jener Gesangstücke ausmacht. Glück genug, wenn die wichtigsten Punkte, diejenigen nämlich, in denen ein bestimmterer und tieferer Ausdruck unverkennbar enthalten ist, durch so genannte Drucker in Ton und Artikulation und durch ähnliche Mittel hervorgehoben werden. Das reicht aber nicht aus, wo bestimmte und ganz besondre Zustände dargestellt werden sollen, und wo in jedem einzelnen Momente der Gesang sowohl, als die Sprache den Stempel vollkommner Wahrheit tragen muſs. Hier genügt ein gefälliger, von Empfindung leicht angeflogener Vortrag durchaus nicht; alle Schulkünste, mit denen der Ton verschönert und die Tonverbindung verziert wird, helfen nicht weit und man mag lieber im Voraus die Hoffnung aufgeben, einen *nach den gewöhnlichen Begriffen* dankbaren und melodischen Gesang zu finden. Nun aber gehe man auf die Sache selbst ein, durchdringe sich mit dem Gegenstande, wie der Dichter ihn giebt, und folge nun dem Komponisten immer weiter, bis in jede Einzelheit, fühle heraus, wie und wodurch das Ganze und jeder einzelne Punkt diese Wahrheit, diesen bestimmt treffenden Ausdruck erhalten hat — dann erst ist man zum Vortrag solcher Kompositionen vorbereitet und dann wird man, was an allgemeinerm Reiz etwa verloren gegangen wäre, durch höhere Idee und innigere, wahrere Empfindung in sich und dem Hörer überreich ersetzt finden.

Die Begleitung ist bei dem jetzigen Stande musikalischer Bildung denen, die überhaupt auf solche Werke eingehen, nicht zu schwer.

Der Stich ist gut und meistens korrekt; warum ist aber der Titel nicht so geschmackvoll, als bei einigen andern Artikeln des Herrn Verlegers, z. B. bei dem Rondo und der Sonate von Greulich?

Marx.

Sonate à 4 mains pour le Pianoforte composée par Louis Berger (de Berlin). Oeuv. 15. Berlin chez Laue. Pr. 1 Thlr. No. 2.

Seitdem die Rondo's, Polacca's, die phantasielosen Fantasien (bestehend in einer saft- und kraftlosen Einleitung zu irgend einem Thema, das sodann bongré malgré ein Dutzendmal variirt und wo möglich mit einer unmäſsig langen, durch die heterogensten Modulationen reiſsenden Schleuder versehen sein muſs) *) seitdem solche musikalische monstra mit ihren lockenden und elegant verzierten Titelblättern in den Musikgewölben allen Raum fast allein einnehmen, seitdem hat für Manche, ja für gar Viele der Titel „Sonate" etwas Zurückschreckendes erhalten, da sie unter Sonate zugleich etwas sehr Veraltetes, folglich höchst Langweiliges verstehen. Daran sind nun freilich aber die Herren *Tonsetzer* selber Schuld, *denn das Publikum kann nicht anders als durch die Künstler selbst für die Kunst gebildet werden* **). Hätte nun aber die Mehrzahl dieser seinwollenden Künstler (freilich sind das nicht die *Erwählten*) statt durch gründliche Studien, viel Schreiben aber nichts drucken Lassen, sich zur Komposition einer Sonate nach Mozarts, Beethovens Mustern vorzubereiten, es nichts angenehmer und — wol auch einträglicher gefunden, ohne alle solche pedantische Schulmeistereien sogleich alle ihre Einfälle (ohne sie zu gehöriger Reife kommen zu lassen und sie in schöne, kunstgemäſse Formen zu bringen) schwarz auf weiſs in die Welt

---

*) Vergl. der Ztg. ersten Jahrg. No. 30. S. 259.

**) Warum kann das nicht in jedem Blatte den Künstlern vorgepredigt werden, die über Verderbtheit des Publikums klagen? D. Red.

Digitized by Google

zu schicken; so würde das gröſsere Publikum nicht bequem, seine Bildung nicht versch(r)oben, und der Sinn für wahre Kunst nicht so abgestumpft worden sein, daſs schon der (alte) Name Sonate jetzt jeder Modedame (auch wol manchem Mode-Herrchen) vapeurs zuzieht. Doch so wie die Kleidungsstückenverfertiger schon längst wieder zu ältern Formen, deren Solidität aufs glanzvollste sich bewährt, zurückgekehrt sind, so leben auch wir der fröhlichen Hoffnung auf eine nahe, bessere Zukunft, wo die Sonne der Wahrheit siegreich die, durch die Ausdünstungen einer Unzahl von Schwachköpfen entstandenen Nebel durchbrechen und sie gänzlich vertreiben wird.

Einstweilen machen wir es uns aber zur Pflicht, das kleine Häuflein Rechtgläubiger auf oben angezeigte Sonate des Herrn Berger, der wacker auf dem Wege zur Schönheit und Wahrheit fortwandert, aufmerksam zu machen und es anzufeuern, dieses Werk zur Aufmunterung des wackern Verlegers Herrn Laue (damit er im Ediren solider Werke nicht lau werde) käuflich an sich zu bringen; wir sind gewiſs, dabei nicht leer an stillem Dank auszugehen; denn Herrn Bergers Sonate — ist wirklich eine Sonate, und das eine sehr gute und unterhaltende, wenn auch keine so groſse oder vielmehr so dickleibige, wie z. B. manche des vielbelobten Herrn Czerny in Wien. Diejenigen, denen wir dieses Werk so warm empfohlen haben, wissen aber auch nun schon, was sie zu erwarten haben, und wir enthalten uns daher einer längern, detaillirten Zergliederung, besonders da wir nichts Wesentliches auszusetzen wissen. Wüſsten wir aber, daſs Herr Berger auf unsre Meinung etwas gäbe, so ersuchten wir ihn, in seinen Tondichtungen (denn das sind sie) absichtliche Originalität, die bisweilen das Interesse (wenigstens bei uns) erkältet, lieber zu vermeiden. Wir meinen hiermit gar nicht die Erfindung des Ganzen, sondern nur gewisse kleine Einschiebsel, absichtliche Simplicität der Harmonie, die so leicht ins Leere und Nichtssagende fällt, was in dieser Sonate wenigstens dem Andante gilt. Um die Erfindung und Ausführung des Rondo aber beneidet wahrhaft Ref. Herrn Berger, der hiermit wirklich ein kleines Meisterstück geliefert hat, zu dem jeder, nicht nur einmal, sondern wie Ref. gewiſs sehr oft mit immer gleichem Vergnügen zurückkehren, und gleichen Leistungen des Herrn Berger sehnlichst entgegen sehen wird. .O.

Ouverture a grand Orchestre par F. Fränzel. Mainz bei Schott und Söhne. Pr. 4 Fl. 30 Kr.

Seit vielen Jahren ist Herr Fränzel als ein trefflicher Komponist der ganzen Welt bekannt, und sein Talent und Fleiſs, wie überhaupt die Art, wie er seine Kompositionen giebt, sind so allgemein gekannt, daſs man im Voraus weiſs, man erhält Gediegenes. So ist es denn auch Gediegenes, die vorliegende Ouvertüre, die besonders bei groſsen und pomphaften Gelegenheiten angewandt, ihren Zweck nicht verfehlen wird. Warum sich H. Fr. aber in seinen alten Tagen noch auf das Lärm machen legt, ist kaum zu begreifen *), besonders da das seinem Talente, und wie er dieses seit vielen Jahren angewandt, gar nicht zusagt. Wer heut zu Tage den Lärm, den die Orchester und andere Musikchöre bis zur Ungebühr machen, nicht noch überbieten kann, der thut wohl, sich in solch Geschrei nicht zu wagen. Auch Lärm mit Anstand zu machen, dazu gehört Geschick und Erfahrung, und diese Fertigkeit können wir Herrn Fränzel nach dem, was er bis jetzt geleistet, nicht zutrauen. Wir wünschen daher, daſs H. Fr. diese Partei verlassen, und künftighin, wenn auch 4 Hörner, so doch nicht noch 4 Trompeten, 3 Posaunen, Serpent und die grande Caiſse, in seinen Kompositionen anwenden wöchte, damit er nicht in die Gefahr kömmt, daſs künftig ein ähnliches Musikstück, wie diese Ouvertüre, etwa überschrieben würde: Viel Lärm um nichts. r.

*) Wer bei der oberflächlichen Wahrnehmung, daſs neuere Komponisten, z. B. Spontini und Rossini, stark instrumentiren, stehen bleibt, ohne sich klar zu machen, wie diese Instrumentation in dem Wesen jener Künstler gegründet ist, der macht, will er ihnen nachahmen, Lärm um nichts. Dies jedoch ohne Bezug auf Herrn Fränzel gesagt. Anm. d. Red.

Digitized by Google

III. Korrespondenz.

Alcidor, Zauberoper von Théaulon, komponirt von Spontini.

(Fortsetzung aus No. 23.)

Wollen wir die Idee und den Inhalt der Zauberoper sicher erfaſsen, so müſsen wir uns vorstellen, in welchen Zeiten und unter welchen Verhältniſsen Zauberglauben — Zauberei — existirt hat. Denn nur in ihrem Hervorrufen wird uns, die wir nicht selbst jenen Glauben theilen, seine Erscheinung Wahrheit gewinnen; jede willkührliche und unglaubwürdige Anwendung des Zauberwesens aber (z. B. die Erfindung der rosenfarbenen Fee in der Oper gleiches Namens *) wird nur als Scherz oder Anlaſs zu Scherzen gelten, nie unsere ernste Theilnahme gewinnen können). Die Quelle des Zauberglaubens ist aber der allgemeine Glaube, und indem wir von ihm ausgehen, lernen wir den Zustand der Menschen, die in Zaubergeschichten erscheinen, genau kennen; nirgends zeigt der Mensch bestimmter, was er ist und will, als in der Stellung, in der er sich zu der Gottheit begreift.

Wir finden den Zauberglauben da, wo der Mensch noch nicht vermocht hat, den Gedanken der Vorsehung zu faſsen und sich unter ihrem Walten, im Ganzen, zu erkennen. Für Völker, denen der Gedanke einer leitenden Vorsicht, eines Geistes der das Ganze durchdringt, nicht, wie uns, überliefert worden, muſs zwischen der Idee, daſs es ein höchstes Wesen giebt, und der, daſs es das Ganze und jedes Einzelne erfüllt und trägt, eine ungeheure Kluft liegen, tiefer, als wir sie in uns selbst zu gewahren, ja zu ahnen vermögen. Denn ganze Völker auf einem hohen Gipfel der Kultur sind nicht vermögend gewesen, von der ersten zur zweiten Idee vorzuschreiten.

So finden wir den Glauben an ein höchstes Wesen vor allen bei den Völkern des Orients, namentlich den Indiern und Chinesen. Aber nicht von ihm, sondern von untern Gottheiten wird die Welt und der Menschen Schicksal regiert, und was dem Menschen aus einem zu niedrigen Gesichtspunkte als Zerfallenheit und Widerspruch erscheint, darin erblickt er den Streit zwieträchtiger Mächte, unter deren Einfluſs er sich beugt, willenlos hingegeben und nur die letzte Kraft des Menschen ganz bewahrend — Resignation. Was ihm wünschenswerth ist, erwartet er von der Huld geneigter Genien; von ihnen läſst er sich über die Hinderniſse, an denen seine Kraft erlahmen möchte, hinwegheben, unter ihrem Schutze besteht er Gefahren, durch ihre Macht bewältigt er sogar feindliche, oder widerstrebende Geister. Sein Geschick theilt sich ihm so in Empfangen und Leiden und selbst seine Thätigkeit wird von fremdem Willen bedingt. Die ganze Ideenwelt, die Religion, ja das ganze Leben des Orientalen, webt in dieser Sphäre der Willkühr und Hingebung, des thatenlosen Genusses und widerstandlosen Leidens und ein Darüberhinausgehen wird ihm nur von der offenbaren Nothwendigkeit abgedrungen. Bilder dieses Zustandes geben die Mährchen der tausend und einen Nacht.

Auch der Norden hat den Gedanken eines höchsten Wesens nicht sogleich so rein und vollkommen erfaſsen können, daſs nicht der Zauberglaube sich daneben eingedrängt hätte. Anders jedoch gestaltete sich im starken Nordländer die Vorstellung, an der der Orientale erlag. Der geistige Kampf des Christenthums gegen das Heidenthum wiederholte sich ihm in zahllosen Gestalten und Erscheinungen. Die alten Götter wurden zu Zauberwesen, ihre Priester und Anhänger zu Zauberern und Hexen; das kräftige, nach Selbständigkeit ringende Gemüth empfand jene überwältigend sich aufdringenden Wesen als feindliche, selbst in freundlicher Beziehung als unheimliche (die Volksmährchen, z. B. von Rübezahl gehören hierher — das schönste Nachspiel aus diesem Kreise der Vorstellungen ist wohl Fouque's Undine) das heiſst das freie Wesen und Walten des Menschen störende und endlich zerrüttende und die christliche Religion muſste zu-

*) M. s. über diese Oper die Korrespondenz im ersten Jahrgange der Ztg. No. 42. S. 364.

Digitized by Google

erst symbolische (Bekreuzen, Besprengen mit Weihwasser, Exorcismus) wie später geistige Waffen zu der Bekämpfung der Zauberwesen verleihen. Aus diesem Kampfe ist im Norden der reine Gedanke der Vorsehung hervorgegangen und das vollkommne Erkennen des Menschen für sich selbst und in den Beziehungen zum Ganzen, dem er angehört.

Orient und Occident vermischten ihren Glauben u. ihr Ringen darum in den romanischen Landen; besonders in Spanien, dann in Frankreich und England. Genien und Feen, Zauberer und Riesen, wanderten mit den Mauren über Afrika nach Spanien und Frankreich, ihnen gesellten sich in England und Deutschland Nixen und Gnomen, Hexen und was sonst der Norden an Zaubergebilden erzeugt hatte; aber überall trat der christliche Held thätig und meist selbständig handelnd ihnen zur Seite, oft kämpfend ihnen gegenüber, in so höherm Grade, je mehr der Schauplatz sich dem Norden, in so niederm, je mehr er sich dem Süden näherte. Die Ritterromane der Spanier und Franzosen (Karl des Groſsen und seiner Paladine Thaten erzählend) die Geschichten der Tafelrunde, Ariost's und Tasso's und zuletzt Wieland's noch jetzt verbreitete epische Gedichte gehören diesem Kreise an.

Aus jedem dieser Gebiete haben wir Opern aufzuweisen, die der höchsten Theilnahme und der aufmerksamen Betrachtung unbestreitbar würdig sind und an denen wir lernen können, was von ihrer Gattung zu erwarten und zu gewinnen ist. Aus nordischem Glauben und Geiste ist der Freischütz, alle bisherigen Schöpfungen gleichen Stammes besiegend, hervorgetreten, und zeigt uns den Konflikt des Christenthums und des Glaubens — des Daseins unheimlicher Gewalten in dem Leben zweier Liebenden. Max ist in diesem Zwiespalt zerfallen, Agathe in seinem Ahnen und Glauben gefährdet und das Ringen gegen jenen unheilvollen Einfluſs, das innige Begehren und Hindrängen nach dem rettungverheiſsenden Licht ist es, was dem Paar und seiner Liebe unser volles Interesse gewinnt. Jener bedrohliche kampfreiche Zustand, nicht die Liebe Maxens und Agathens ist uns der Hauptinhalt des Ganzen. Darum hat auch der Dichter und der Komponist nicht sie, (in Arien und Duetten liebenden Inhalts) sondern die Beschwörungsscene auf der einen und das Gebet — das lebendig erkannte Bedürfniſs eines schutzreichen und glückverheiſsenden Zustandes — auf der andern Seite, in das Hauptlicht gestellt. Darum empfinden wir bei dem Schluſs, so gesichert die Verbindung des liebenden Paares ist, keine volle Befriedigung; denn Max, der sich nicht aus eigner Kraft jenen schädlichen Mächten zu entreiſsen vermocht, ist ihnen noch verfallen, sein und der Seinen Geschick noch gerechter Weise bedroht. Indem diese Oper einen wahrhaften und anziehenden Zustand unsers Volkes darstellt, indem wir in ihren Grundzügen unsern ganzen Karakter so treu wiederfinden, daſs wir gestehen, gerade so müſsten auch wir den Einfluſs der Geister empfinden und dieselben Kräfte — zum Siege hinreichend, oder nicht — würden sich auch in unserer Brust zu solchem Kampf erheben: leben wir die Oper als einen glaubhaften Vorgang mit durch und dürfen sie Volks-Oper nennen, nicht weil ihre Fabel zufällig aus einer Volkssage gebildet (denn das wäre nicht nothwendig) sondern weil ihr Inhalt aus dem Volkskarakter entnommen ist.

Als Repräsentantin der romanisch-orientalischen Zauberopern nennen wir die oft komponirte und durch Gluck unsterbliche Armida. Normannisches Ritterthum im Dienste der Religion, die herrschend werden soll, auf der einen Seite, auf der andern der zaubergerüstete, verlockende Orient, schmelzen hier in einander und Armida, die im Sinne des Orients handelnde und zaubernde, von südlicher Liebe durchglühte, muſs ihre Macht und ihr Herz an der Idee, die in Rinald lebt, brechen sehen. Dieser Gegenstand kann dem Deutschen nicht nationell werden, wohl aber muſs die gewaltige Kraft in jenen Gestalten jedem Menschen, der Sinn für Groſses hat, eine erhebende Erscheinung sein. Es ist hinlängliche nordische Thatkraft in den Personen jener Oper, um sie als Stammverwandte zu erkennen, so ent-

Digitized by Google

legener Zeit und Bildungsstufe sie auch angehören. Allein nur diesem Menschlichen gehört unser lebendigstes Interesse. Armidens starker Haſs, der alles gegen den Feind aufregt, wird von uns als wahr erkannt, und wenn wir, in die Idee jener Zeit zurückgehend, ihn mit allen Schrecken der Zaubermacht ausgerüstet haben, dann empfinden wir mächtig den Sieg des Menschen; der Zauber selbst muſs der menschlich liebenden Armida und ihrem jugendlich schwelgenden Rinaldo dienen, bis Zauber und diese auf das Individuum beschränkte Liebe vor der hohen Idee der Religions- und Ritterpflicht unterliegen. Und so hat zwar Rinaldo den zauberischen Verlockungen nicht widerstehen können, entscheidet aber, sobald die Verblendung gehoben ist, selbst und als Held in der Wahl zwischen Liebe und der Idee, der er lebt.

Die rein orientalische Zauberwelt ist besonders in den letztern Jahren zu Operstoffen benutzt worden, und sonderbar genug waren es die Franzosen, (in deren Karakter kein mit allem Zauberwesen verwandter Zug vermuthet werden sollte) die die Mährchen aus tausend und einer Nacht und deren Nachbildungen in der blauen Bibliothek u. s. w. für die Opernbühne zurichteten. Die Karaktere jener Welt haben allerdings in den oben entworfenen Zügen keine Aehnlichkeit mit den gern selbständigen, rasch entschiedenen, thatkräftigen Franzosen. Allein es scheint, als wenn die Abneigung dieses Volkes, mit ganzer Innigkeit und Tiefe auf eine Sache einzugehen und sie in voller Naturwahrheit darzustellen, endlich von ihrer Auffassung der klassischen Karaktere in den Trajödien zu der, dem europäischen Prinzip gerade entgegengesetzten orientalischen Lebensanschauung hätte führen müssen. Indem wir oben erkannt haben, daſs auch diese Weltansicht eine wahrhafte (das heiſst, geschichtlich vorhandne und im Orientalen natürlich begründete) ist, bedarf es keines Beweises, daſs ihre künstlerische und dramatische Darstellung vollkommen berechtigt, daſs sie fähig ist, unser Interesse zu gewinnen. In welchem Grade dies aber geschehen soll, wird vornehmlich davon abhängen, wie weit menschliche Kraft und Würde vor dem Andrang des orientalischen Prinzips hat erhalten werden können; denn so wohl wir das Hingeben, das Thatlose in dem Orientalen begreifen, so dürfte doch die Darstellung eines absolut so gehaltenen Karakters wenig Reiz für uns haben, und eben der würde die Unterordnung und Erniedrigung des Menschlichen am tiefstem empfinden, der sich am meisten und innigsten in das Kunstwerk zu vertiefen wünschte. Erst auf der Stufe könnte ein orientalischer Held uns ganz einnehmen, wo er sich über den allgemeinen Zustand seines Volkes zu einer höhern Selbständigkeit und Kraft, zu einer über die persönlichen, gemeinen Beziehungen hinausgehenden Idee erhübe (solcher Helden finden wir genug in der Geschichte) ein Held, der, im Zauberwesen befangen, doch die von Menschenwürde unzertrennliche Freiheit bewahrte. Die höchste und anziehendste Bildung in dieser Sphäre ist das indische Drama Sakontala. Auch Nurmahal zeigt uns den Orientalen unter dem Einflusse des Zauberglaubens, dabei aber — von einzelnen Mängeln des Gedichts abgesehen — in hoher menschlicher Würde. Anders haben es die Dichter jener französischen Zauberopern (der Wunderlampe u. a.) gemeint; sie haben das Menschliche mit dem Zauberischen und Wundervollen — eben, wie der Orientale selbst — zu überbieten gesucht und auf diesem Wege finden wir auch den Dichter des Alcidor. Je entschiedner diese Schöpfung unsers groſsen Dramatikers alle übrigen Leistungen in diesem Fache übertrifft, je sicherer sie durch ihre hohen und zahlreichen Schönheiten und durch Züge des innigsten und glühendsten Gefühls das lebhafte Interesse des Publikums an sich gefesselt hat, desto statthafter ist es, an ihr, als dem Repräsentanten der orientalischen Zauberoper, das Wesen derselben sich zu verdeutlichen.

(Fortsetzung folgt.)

D r u c k f e h l e r.

In dem Nr. 20 dieses Iahrgangs mitgetheilten Gedicht lese man am Ende des ersten Verses: „Caecilie“ statt Caecilia; und die beiden Verse 31 und 32

„Dass, wie mit leisem Druck die Tasten sie berührt,
Ein Harmonieensturm die Seelen uns entführt.“

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 22. Juni. Nro. 25. 1825.

II. Recensionen.

1. Sechs kleine Lieder mit leichter Klavierbegleitung von J. A. Anthes. Op. 3. Mainz, in der Groſsherzogl. Hess. Hofmusikhandlung von B. Schott Söhne, Preis 36 Kr.

2. Frühlingsfeier, sechs Lieder für 2 Diskant und 2 Männerstimmen, auch für eine Singstimme mit leichter Klavierbegleitung von J. A. Anthes. Opus 4. Mainz ebendaselbst. Preis 48 Kr.

In diesen zwölf Liedern macht Ref. die Bekanntschaft mit einem gewiſs recht gemüthvollen, weich empfindenden Komponisten, der zum Ausdruck einer lautern, sanften Freude an der Natur oder einfacher Frömmigkeit sich zwölf Gedichte zur Behandlung erwählt hat, die seinem Sinne zusagen. Man hört es jedem dieser Lieder an, daſs sie aus wahrer Empfindung, aus einem sympathetischen Zusammenklang des Gemüthes des Musikers und seiner Dichter erklingen und wahrscheinlich im Schooſs einer freundlichen, schönen Natur, in freier, reiner, warmer Luft empfangen sind. Die Ansprache solcher Umgebung und die natürliche Empfindsamkeit scheint auch gröſsere musikalische Schöpferkraft in dem Komponisten ersetzt zu haben; auf ein solches Verhältniſs in seinem Innern schlieſst Ref. daraus, daſs die Lieder bei vielen schönen und innig empfundenen Anklängen manche schwächere Stelle und zwar besonders in der Fortführung der Melodie enthalten, so daſs es besonders bei einigen der schönsten Lieder, z. B. bei dem ersten und fünften der Frühlingslieder, sichtbar wird, wie die im Komponisten angeregte Empfindung sich während der musikalischen Ausführung nicht in gleicher Wärme und Innigkeit bis zu Ende erhalten hat. Demungeachtet bleibt die Mehrzahl der Lieder reizend und ausdrucksvoll genug, um den Antheil empfindungsvoller Sänger zu verdienen.

Die Lieder No. 1. sind vom Komponisten „allen jungen Freunden des Gesanges" gewidmet u. gewähren in jeder Beziehung jungen Sängern und Sängerinnen eine angemessenere Beschäftigung, als Gesänge, deren höherer Inhalt und ernstere Empfindung dem frühern Alter noch nicht erfaſslich ist. An dem ersten Liede (Winterlied aus Krummachers Christfeste) sind die gleichmäſsigen Abschnitte der Strophen nicht blos der richtigen Deklamation in den meisten Versen (z. B. V. 1.

> Wie ruhest du so stille
> In deiner weiſsen Hülle)

zuwider, sondern bewirken auch eine nicht wohlthuende Monotonie. Dies erkennt man am lebhaftesten an der Behandlung der letzten Strophe, die dadurch angenehm wird, daſs sie das gleiche Maaſs der vorhergehenden überschreitet. Allgemeiner empfehlenswerth und vorzüglicher sind die Lieder in No. 2. in denen sechsmal, und fast überall mit Glück, der Frühling besungen ist. Nur Göthes Frühlingslied:

> Wie herrlich leuchtet
> Mir die Natur,
> Wie glänzt die Sonne!
> Wie lacht die Flur!

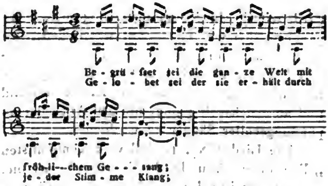
hat der Komponist nicht erreicht. Aber wie will man in der engen Liedesform, zumal zu so kleinen Versen, die überquellende Fülle dieses ersten aller Frühlingslieder zusammen-

Digitized by Google

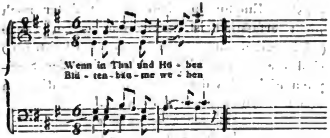
zwängen und alle Stufen der Empfindung von sanfter Freude zum Enthusiasmus —

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust;
O Erd'! o Sonne!
O Glück, o Lust!

und dann wieder zu frommer Rührung in Eine kleine Melodie bannen? Auszeichnung verdient No. 2. (fünfstimmig)



und No. 5., aus dem wir diese Stelle herausheben,



um dem Leser in beiden Beispielen den Hauptzug der Kompositionen, kindliche Unschuld und sanfte Freude, zur Anschauung zu bringen.

M.

Sinfonie concertante pour Flute, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, par Lindpaint- Bei Schott und Söhne in Mainz. Preis 4 Fl. 36 Kr.

Herr Lindpaintner hat sich fast in allen Gattungen der Komposition versucht, und in den mehrsten ist es ihm gelungen, sich den besten Komponisten zur Seite zu stellen. Seine Musikstücke sind reich an Melodie und Harmonie, die Ideen darin sind nicht selten neu, dabei mit Einsicht gewählt und aneinandergefügt, und überhaupt ist auf die Ausarbeitung des Ganzen ein schätzbarer Fleiſs verwendet. Daher aber hat auch Herr Lindpaintner mit Recht ein groſses Publikum, das ihn sucht und liebt. Der vorliegenden Sinfonie concertante ist schon eine solche vorhergegangen, und beide sind sehr lobenswerth. Die gegenwärtige ist in F-dur, und besteht aus einem Allegro C, einem Andante B-dur $\frac{3}{4}$, und einem Allegretto F-dur $\frac{6}{8}$. Alle drei Sätze hängen aneinander, so daſs das Ganze hintereinander fortgeht. Diese jetzt übliche Form ähnlicher Musikwerke ist eben nicht zu loben, wenn gleich sie von den Künstlern und auch von manchem Theil des Publikums in Schutz genommen wird. Sie ist wahrscheinlich aus dem Grunde entstanden, weil man glaubt, die Zuhörer wollten drei von einander getrennten Sätzen, wie sonst in einem Konzert üblich sind, nicht gerne mehr Stich halten. Man gebe doch nur immer Wahres und Schönes, so werden die Zuhörer gewiſs hingerissen, und die Künstler feiern dabei ihre höchsten Triumphe. Herr Lindpaintner kann es immer thun und die hier bezeichnete Form bei künftigen ähnlichen Musikwerken verlassen, er ist an Phantasie reich und fruchtbar genug, um jeden Satz an und für sich zu einem bedeutenden Stück zu erheben. Die Künstler, für die Herr Lindpaintner diese Symphonie geschrieben hat, werden sie stets mit Vergnügen ausführen, da sie des Beifalls ihrer Zuhörer im Voraus versichert sein können. Wenn es dem Herrn Lindpaintner gefallen möchte, dergleichen Symphonien auch für 2 bis 3 obligate Instrumente zu setzen, so würden auch kleinere Kreise von guten Instrumentisten im Stande sein, sich mit ihnen hören zu lassen, und dadurch der Genuſs, den sie gewiſs gewähren, allgemeiner verbreitet werden können.

b.

III. Korrespondenz.

Alcidor, Zauberoper von Théaulon, komponirt von Spontini.

(Fortsetzung aus No. 24.)

Almovar, der König der Genien und Ismenor, der Beherrscher des Gnomenreichs

(Vulkaninsel) sind die Mächte, unter deren Walten Alcidors (— ᴗ —) Geschick gegeben ist. Ismenor will den ruhmbegierigen Fürsten auf der Bahn kriegerischer Ehren erhalten, Almovar ihn an Selaidens Seite das Glück der Liebe genieſsen lassen. Dies muſs man als den wesentlichen Inhalt und Gegenstand des Gedichtes annehmen: die Entscheidung eines jungen Helden zwischen dem Pfade des Ruhms und der Liebe, in orientalischem Geiste geschaut und dargestellt.

Indem aber der orientalisirende Dichter seinen Stoff über die Wirklichkeit und das Menschliche hinausheben wollte, verlor er den festen Boden, verirrte sich in die Region des Unbestimmten und gelangte dahin, öfters statt einer menschlich wahren und interessanten Situation nur eine verwunderliche, leider auch weniger ansprechende Scene zu gewinnen. Man muſs das Gedicht in dieser Beziehung genauer kennen lernen, um mit Sicherheit und Ueberzeugung die Aufgabe, die dem Komponisten desselben zufiel und die Weise, wie er sie gelöst hat, zu beurtheilen.

Wir finden im Beginnen des ersten Akts Ismenor und seine Gnomen beschäftigt, einen Tempel der Liebe zu zertrümmern und ein Zauberschwerdt zu schmieden, das für Alcidor bestimmt ist und ihn verderben, zugleich aber den Ismenor an Selaidens Mutter, Oriane, die seine Hand verschmäht hat, rächen soll. Alcidor, kampf- und ruhmbegierig, dabei aber einem ihm selbst unklaren schwärmerischen Gefühl für

ein Traumbild aus himmlischer Sphäre,
das im Schlummer ihn reizvoll umschwebet,

hingegeben, empfängt das Schwerdt, vernimmt, daſs jene Trümmer derselbe Tempel der Liebe gewesen, zu dem der Geist seines Vaters ihm zu wallen geboten und, nachdem sein Unwille über die Zerstörung durch Ismenors Ausspruch:

Liebe deckt das ruhmgeweihte Leben,
des Helden oft mit Schmach!

geschweigt ist, fällt er nach Entfernung der Gnomen in einen Zauberschlummer. Ihm erscheint im Traume Selaide, von Sylphiden umgeben, die zur Liebe einladen und er stimmt träumend in ihr

„Lieb' um Liebe"

ein. Dem wieder erwachten Helden erscheint Almovar, der Schutzgott seines Hauses, und befiehlt ihm, aus

Prachtzügen fürstlicher Schönen asiatischer Staaten
— — eine Schöne von himmlischer Reine,
deren Herz noch die Glut der Liebe nie empfand,

zur Gemahlin zu wählen. Er warnt ihn vor Untreue und droht Rache —

Wenn zu lieben er wagt und ihr Liebe zu geben.

Und Alcidor schwört nicht nur Gehorsam: sondern auch:

mir soll Liebe Verachtung nur wecken,

Beide entfernen sich und Ismenor kehrt wieder, betheurend, dem Alcidor überall zu folgen, bis sein Selbstmord ihn rächet.

Wir sehen Alcidor wieder in der Mitte seiner Krieger. Oriane fodert ihn auf, ihre geraubte Tochter (Selaide) zu befreien; sie miſst die That dem Ismenor bei und findet Alcidor zu helfen bereit. Der Groſs-Magus eröffnet nun dem Jüngling aus seines Vaters letztem Willen, daſs Ismenor ihn, Oriane und Selaide mit mörderischer Rache bedrohe, und daſs er sich die Rechte auf Selaide zu erkämpfen habe. Der junge Held empfängt eine geweihte Kette und zieht aus mit Orianen und dem Heer zu Selaidens Befreiung.

Im zweiten Akte finden wir Selaiden auf einer Zauberinsel schlummernd, von Sylphiden umgeben und in ihre Liebesgesänge mit

Lieb' um Liebe

einstimmend. Auch sie hat Alcidor im Traume gesehn und nachdem sie sich entfernt, werden beide zur Liebe Bestimmte von Genien und Sylphen zu einem zwischen ihnen aufgestellten „Spiegel der Zukunft," der ihnen „ihr künftiges Loos enthüllen" soll, gelockt. Indem sie hineinblicken, zerbricht die Spiegelscheibe, sie erkennen in einander die Traum-Erscheinungen und schlieſsen den Bund der Liebe, den die dazukommende Mutter segnet, Ismenor im Hintergrunde erscheinend, verwünscht.

Alcidor begiebt sich nun zu den Fürstinnen aus denen er Almovars Gemahlinn wählen soll. Welcher es gelingt, eine Krone zu ergreifen, die ist die Erwählte. Keine vermag

Digitized by Google

es, bis Selaide, „anscheinend unbekannt mit allem, was hier vorgeht,“ von Sylphiden herangeleitet, die Krone berührt. Sogleich erscheint Almovar, erklärt Selaiden, uneingedenk der zuvor verkündeten Bedingung, seine Gemahlinn müsse eine Schöne sein

deren Herz noch die Glut der Liebe nie empfand,

für die Seine, beschuldigt den Alcidor der Verrätherei, Alcidor gesteht, „Schwur und Treue“ gebrochen zu haben, will aber die Geliebte nicht aufgeben. Umsonst verwandelt sein Zauberschwerdt eine eherne Mauer in Krieger zu Selaidens Vertheidigung; Almovars Wink macht sie erstarren, Alcidor sinkt unter den Angriffen der Genien und Selaide mit ihrer Mutter wird in die Lüfte geführt.

Hier in Almovars Pallaste, (im 3. Akte) ist es, wo sie, dem Geliebten treu, Almovars Hand und „die Schale der Unsterblichkeit“ ausschlägt. Alles verschwindet. In einer Wüste finden sich zu dem verlassenen Alcidor Selaide mit der Mutter und kaum sind die Liebenden wieder vereinigt; so erscheint Ismenor, stellt dem Alcidor als Folge seiner Liebe vor, dafs sein Thron zertrümmert liege, sein Heer ihn mit Hohn zurückstofse und ruft ihn zum Kampf und zur Ehre zurück. Alcidor ist darüber empört, Selaide aber und die Mutter, die am wenigsten Grund hätten, Ismenor zu trauen, sind sogleich seiner Meinung. Die — Liebende und Geliebte meint:

Mich warnt die Pflicht, dafs ich dein Glück nicht störe,

sie und die Mutter sind einstimmig:

Ja! der Pflicht sei das qualvolle Opfer gebracht!

bitten Alcidor, nicht zu widerstreben u. Selaide

„um liebevoll die Noth zu enden.“ —

stürzt sich in den See. Alcidor will sich in sein Schwerdt stürzen; es zersplittert an der geweihten Kette, Ismenor und die Gnomen, die sich seiner bemächtigen wollen, werden durch einen Donnerschlag gestürzt und in einem prächtigen Tempel vereinigt nun Almovar die Liebenden, indem er seine Werbung für eine Prüfung erklärt.

Der Dichter, der seinen Stoff aus dem bekannten Mährchen aus tausend und einer Nacht, Geschichte des Prinzen Zein-Alanam und des Königs der Genien (Geschichte der neun Bildsäulen) genommen, hat auch jenen Zug, dafs der Held zu mehren Bildsäulen in seines Vaters Schatze eine noch fehlende und in dieser unerwartet die Geliebte findet, mit aufgenommen. Da er jedoch für den Inhalt der Oper ganz ausserwesentlich ist, so hat er in der obigen Erzählung als gleichgültig übergangen werden dürfen.

Nachtheilig dagegen ist das Unbestimmte, das durch Almovars Prüfung der Liebenden in die Anlage der Oper gebracht ist. Indem Almovar Selaiden zu seiner Gemahlin erwählt — vollkommen willkührlich sich über die von ihm selbst ausgesprochene Bedingung hinwegsetzend, dafs seine Gemahlin noch nie geliebt haben dürfe: stöfst er Alcidor von der Geliebten zurück, entführt Selaiden und diese bewährt ihre Treue, indem sie um des Geliebten Willen Almovars Hand und Unsterblichkeit verschmäht; Alcidor aber ist erst dann zum Versuche des Selbstmordes gebracht, als er seinen Thron und sein Heer verloren und Selaide sich in den See gestürzt hat. Bei dieser Prüfung der Beständigkeit ist nun freilich der Konflikt der Ruhmbegierde und Liebe, auf den wir oben verwiesen und der durch die Absichten Almovars und Ismenors angeregt und dargestellt war, vergessen, und Ismenor spielt von da (in der gröfsern Hälfte des zweiten und dritten Aktes) eine ziemlich unwichtige Rolle.

Oder war der Gegenstand der Prüfung nicht vielmehr Alcidors Treue gegen Almovar? Darauf weiset uns beider Unterredung im ersten Akte hin. Aber eben bei diesem Punkte zeigen sich die gröfsten Widersprüche. Es bedarf keines Beweises, dafs Alcidor, indem er sich zu Selaiden hingezogen fühlte, nicht Almovars Rechte, die ihm gelobte Treue verletzte. Unbegreiflicher Weise gesteht er dieses Vergehen aber ein, statt zu erkennen, dafs Selaide gar kein Gegenstand für Almovars Wahl sein könne, und in diesem Sinne würde er ja die Probe nicht bestanden haben, zumal da er Selaiden nicht entsagt. Auch aus diesem Gesichtspunkte zeigt sich die Unbedeutenheit

Digitized by Google

Ismenors, der niemals einen bleibenden Einfluſs auf den Helden gewinnt und nie wesentlich in die Handlung des Stückes eingreift. *) Er soll uns für den schadenbringenden Genius gelten; aber nicht von ihm, sondern von Almovars Prüfung geht alle Gefahr (wirkliche oder scheinbare) und Bedrängniſs der Liebenden aus. Seinem willkührlichen Schalten ist ihr Geschick hingegeben.

In dieser hyperorientalischen Weise liegt der Grund, warum wir an keine der Personen ein wahrhaftes Interesse knüpfen können; sie sind nichts als der Spielball in den Händen höherer Wesen, deren Verfahren wir nicht begreifen. Nicht eine freie, natürlich entstehende Neigung zieht Alcidor zu Selaiden, sondern die von Almovar gesendeten Zauberträume und des Vaters letzter Wille. Nicht seine That und sein Bewuſstsein, sondern Almovars Wort macht ihn zum Verbrecher; nicht seine Schuld, Almovars Willkühr entführt ihm Selaiden. Er empfängt sie zurück ohne zu wissen wie, verliert sie auf Ismenors Wort und erhält sie endlich als Lohn einer bestandenen Prüfung, die wir nicht begreifen. Selaidens passive Liebe und Treue ist ihr einziger Karakterzug und so hingegeben ist sie dem Walten der Zaubermächte, daſs schon Ismenors Wort hinreicht, sie zum Selbstmord zu bringen. Oriane endlich hat gar keinen nothwendigen Antheil an der Handlung; sie erscheint blos, Alcidor zu Selaidens Rettung aufzurufen und Selaiden überall zu begleiten.

Daſs dieser Fabel, wie sie der Dichter nun einmal aufgefast hat, und den Personen, die er sich für sie gebildet, keine zu reiche Folge von innig ansprechenden Situationen abgewonnen werden konnte, leuchtet wol ohne Weiteres ein und es erfoderte ein groſses Bewuſstsein von Kraft, die Komposition dieses Gedichts zu unternehmen, das bei einem Ueberfluſs an blendenden Ueberraschungen verhältniſsmäſsig so wenig wahrhaft dankbare Momente für den Komponisten, einen äuſserlich eben so reichen als innerlich armen Inhalt für den Zuschauer darbot. Die Oper ist bereits fünfmal bei übervollem Hause aufgeführt worden und hat den gröſsten Beifall gefunden. Demungeachtet sind wir überzeugt, daſs ein innerlich reicheres Süjet dem Komponisten in Berlin eine noch innigere Theilnahme zugewendet hätte und daſs er, so viel willkommner z. B. in Paris der Alcidor des französischen Dichters gewesen wäre, doch für Deutschland besser gethan hätte, sich mit einem deutschen Dichter zu einem ihm und uns zusagendern Süjet zu vereinigen. Doch läſst er uns auch hier bewundern, wie viel er selbst bei solchem Gegenstande abzugewinnen gewuſst hat.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin.

Die Königstädter Bühne hat durch die Aufführung der komischen Oper: **das Zauberglöckchen**, einen neuen Beweis des Strebens gegeben, den Anfoderungen der Kenner immer mehr entsprechen zu wollen. Wenn nun aber Wiener Burleske-Opern und Vaudevill's mit mittelmäſsigen Subjekten besetzt werden können, so erfodern Opern, wie „das Zauberglöckchen,“ schon gebildete Sänger und gewandte Schauspieler. Die Besetzung der Hauptpartieen war folgende: Aladin Herr

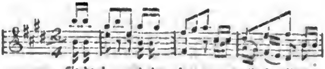
---

*) Wie nahe hätte es gelegen, aus demselben Stoff eine reichere und interessantere Handlung zu gewinnen! Alcidor, dessen Heldenthum stets gepriesen, aber nie sichtbar wird, durfte nur Ismenors Lockungen hingegeben, durch das Zauberschwerdt zu wilder Kriegslust entflammt und immer mehr in ungerechte Gewaltthätigkeit und Eroberungsucht verstrickt werden. Selaide selbst und allenfalls auch Oriane konnten die Beute seines ehrsüchtigen und unberechtigten Strebens werden und der alte Familienhaſs zwischen seinem und Selaidens Hause (der in der Oper nur beiläufig und unfruchtbar erwähnt wird, konnte in ihm noch einmal heftig entbrennen, oder Stolz sich in seine Maske hüllen. Dann konnte es Selaide sein, die unter Almovars Begünstigung den Helden sanftern und edlern Neigungen wieder gewönne und Almovar konnte ihn prüfen, ob er der Liebe und dem erkannten Rechten die frühern Neigungen opfern, ja seine eignen Werke niederkämpfen könne. Den Geläuterten und Erhobenen konnte Selaidens Hand belohnen und in dem Loos der Liebenden auch der Kampf der streitenden Geister entschieden werden. Und fürchtete etwa der französische Dichter, daſs sein Held nicht idealisch rein genug dastehe, wenn er menschlich geirrt habe, so mochte er ihn sich wenigstens den Gegenstand seiner Liebe als Held, und unter Almovars Beistand gegen Ismenor, erringen und den Liebenden widerstrebender Gewalt und tückischen Verlockungen in siegreicher Treue widerstehen lassen.

Digitized by Google

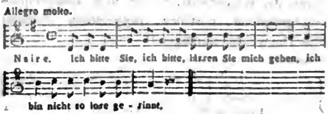
Schäffer. Sein Tenor ist schwach, und er weiſs Kopf- und Bruststimme nicht gehörig zu verbinden; daher ging die erste Arie mit Recitativ D dur, C Takt, Allo. maestoso: „Noch wähn' ich sie zu sehn" etc. effektlos vorüber. Im Allo. H moll, drang die Stimme nicht durch; und da Recitativ gut vorzutragen, ohnedies die schwächste Seite deutscher Sänger und für Anfänger eine schwer zu lösende Aufgabe ist, so wollen wir darüber weiter nicht sprechen. Auch die Arie E mol, C Takt, maestoso: Es wird schon spät" etc. zu Anfang des dritten Akts, erfodert einen sehr festen Sänger und einen guten Schauspieler; beide vermiſsten wir. — Herr Krause, der in der dritten Vorstellung den Aladin sang, ist ebenfalls noch Anfänger; aber sein wohlklingender Tenor und deutliche Aussprache versprechen, bei sorgfältiger Ausbildung, für die Zukunft viel. Nur lasse sich Herr Krause, durch Beifall, den man jetzt gar zu leicht und gewöhnlich mehr der Person als der Kunstleistung zollt, nicht verblenden zu glauben: er sei es schon. Dies ist leider! bei den meisten angehenden Talenten der Fall. Der ihnen oft gespendete Beifall, der in der Regel nur Aufmunterung sein soll, verleitet sie, sich einzubilden, mit ihrer Erscheinung sei auf der Bühne ein Stern erster Gröſse aufgegangen. Herr Krause gab den Aladin zweimal, und schloſs in der Arie im dritten Akt mit den Worten: „O Gott! wie helf ich ihm;" beide Mal einen Takt zu früh. Das „O Gott!" kommt zwei Mal vor; und er sang es nur ein Mal. Diesen Fehler, eine Folge des nicht richtigen Einstudirens, hat Herr Krause sicher auch in den Hauptproben gemacht. Wer ist der Schuldige? der so etwas nicht hört und nicht abhilft? — Wir glauben: der Musikdirektor. — In der fünften Vorstellung sang Herr Schäffer wieder den Aladin und erschien uns noch matter im Gesang und Spiel. Da es jetzt nicht ohne Kadenzen abgehen darf, so machte Hr. S. auch eine in der ersten Arie auf. blie — welches auf das i-i-i-i- gar spaſshaft klang. Palmira Demois. **Weitner** war reizend gekleidet und imponirte sehr. Als Sängerin leistete sie, was ihre Kräfte vermochten; diese Partie ist für sie zu hoch, und da sie dies doch wohl fühlen müſste, warum machte sie in dem Duett vor dem Spisgel einen Lauf uud noch dazu einen veralteten

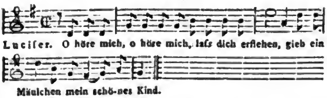
in die Höhe, wo die Stimme oben umschlug? Sie versuchte diese Passage in allen Vorstellungen, und kein Mal war sie damit glücklich. Herr **Genée** (Sultan) sollte sich eifrig bemühen, seiner Baſsstimme das Rauhe zu benehmen und einzelne Töne nicht so grell herausstoſsen, wodurch sich das Wort Gesang leicht in ein anders umwandelt. Ersteres wird durch fleiſsiges Scala singen und Solfeggiren erlangt, und das Zweite ist durch Aufmerksamkeit auf sich selbst zu vermeiden. Die Arie Es dur ¾ Takt, Andante: „Für dich Palmira, blühen wird heut an diesem Tag ein gütig Geschick," etc. mit welcher der zweite Akt beginnt, sang Herr Genée nicht zart und gefühlvoll genug, meist alles so grade weg. — Demois. **Eunicke** (Lucifer) war eine reizende Erscheinung, und zeigte im Gesang und Spiel Fertigkeit und Gewandheit. Um so ein herrliches Talent wäre es schade, wenn es auf Abwege geriethe; und so machen wir Demois. Eunicke darauf aufmerksam, daſs sie sich oft vom Feuer hinreiſsen läſst und zu lebhaft wird, wodurch manches undeutlich und kurz abgebrochen klingt. Das Tempo der ersten Arie, Allegro:



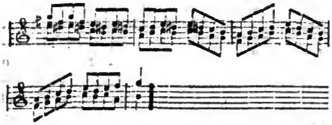
nahm sie Allo. molto, wodurch der Text undeutlich wurde, und das Liebliche verloren ging. Dies war auch der Fall in dem allerliebsten Duett mit der Demois. **Holzbecher** (Naira)

Digitized by Google



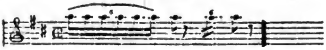


das Tempo ist freilich Allegro molto überschrieben, aber es wurde prestissimo genommen, wodurch das Schalkhafte ebenfalls verloren ging. Wie oft schrieb nicht schon ein Komponist dies oder jenes Tempo vor, welches in der Ausführung seinem sich davon vorgestellten Effecte nicht entsprach und von ihm anders genommen wurde. Schlimm genug, daſs die Solo-Sänger nur zu oft, der Einsicht des Musikdirektors zuwider, das Tempo nach ihrer Willkühr nehmen, aber in den mehrstimmigen Gesängen hat er zu bestimmen, und dem Jugendfeuer muſs man sonst leitend in den Weg treten. — Recht brav und mit Seele trug Dem. Eunicke das Moderato Edur ¾ Takt vor: „Eh vereint durch Liebesbande" etc. — Frau von Biedenfeld (Nureda) ist längst als vortreffliche Sängerin anerkannt: ihre sonore Altstimme machte in den mehrstimmigen Gesängen einen herrlichen Effekt. Das Introduktions-Duett B dur, ¾ Takt, moderato mit Aladin: „Nach einer Trennung von drei Jahren" etc. wurde durch Frau von Biedenfeld sehr gehoben. — Demois. Holzbecher (Maria) hat viel Anlage zur Schauspielerin; aber Sängerin, das prophezeien wir ihr, wird sie nie werden. In nachstehenden Stellen im oben angeführten Duett



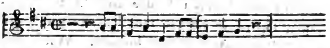
that es uns wehe, ein so junges, liebes Mädchen dem Mitleid blos gestellt zu sehen. —

Die Musik zu dieser Zauberoper von Herold, weicht durch so manches Feenartige von dem Französischen Genre ab. Man fühlt zwar oft, daſs der Komponist Muster vor sich hatte, nach denen er arbeitete; aber er wollte Remiscenzen vermeiden, und wurde dadurch mitunter bizarr. Die Ouvertüre Andante fängt mit Klarinetten, Hörnern, Fagotten und Pauken an. Nach einer Fermate in dem 6ten Takte läſst sich das Glöckchen vernehmen:



das hierauf folgende Moderato beginnt mit den Pauken, und im siebenten Takte tritt das, bei Erscheinung des Lucifer immer wiederkehrende Motiv ein

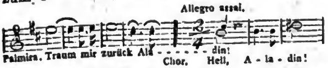
welches recht artig durchgeführt ist und am Talent zeigt. Hierauf fällt ein Allegro assai C Takt ein, dem ein Presto



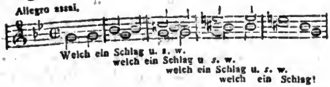
folgt, welches zu oben angeführtem Duett führt. Von den mehrstimmigen Gesängen haben uns vorzugsweise angesprochen: der Chor hinter der Scene D dur C Takt, Andante: „Von den Mächten, welche oben walten" etc.; er ist kurz aber kräftig und die Celli sind von guter Wirkung. Das erste Finale B dur, C Takt, Andante. Dem Eintreten der Palmira: „Sel'ger Wonne darf ich mich weihn," etc. folgen nach und nach, Lucifer, Aladin und Bedur. Die Handlung erscheint der Palmira und Bedur im Traum, und Herr Schmelka (Bedur) ergötzte sehr durch ein drolliges Benehmen. Am Schlusse dieses Quartetts tritt der Chor „Von den Mächten, welche oben walten," etc. wieder ein. Das Quartett D dur, ¾ Takt, Allegro moderato: „ha, welch ein seltsam Geheimniſs!" welches sehr gut vorgetragen wurde. Auch der einfallende Chor H moll, Allegro assai, wurde rein und präcis gesungen, welches mit dem besten Willen bei den Chören hinter

Digitized by Google

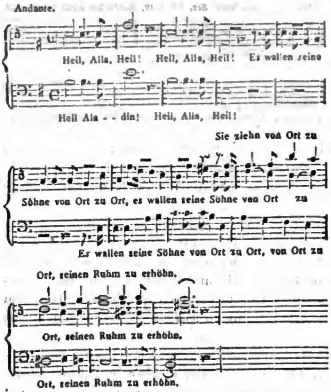
der Scene nicht immer der Fall ist. Wir wunderten uns, daſs beim Eintreten des Chors keine Rückung eintrat, indem der Musikdirektor den Niederschlag zum Allegro assai zu spät gab. Der Schluſs des Quartetts, welcher zum Chor führt, steht so geschrieben;



und so muſs der Niederschlag erfolgen auf die Silbe „din" und auf das Wort „Heil" etc. Der Hr. Musikdirektor läſst aber das Wort „Aladin" aussingen, und schlägt dann erst zum Tempo Allo-assai mit dem Taktstocke nieder, welches hier durchaus falsch ist, und zu einer Rückung Veranlassung geben kann. — Es sei uns erlaubt, hier einen Seitensprung zu machen um einen Mann zu nennen, der vorzügliche Achtung verdient: es ist Herr Leidel, bei der Königlichen Bühne, welcher seit einigen dreiſsig Jahren in unermüdeter Thätigkeit das mühselige Amt eines Chordirektors bekleidet, und in der letzten Zeit besonders die auſserordentlich schweren Chöre in den Spontinischen Opern in höchst möglichster Vollkommenheit zur Ausführung brachte. Wie selten wird ein solches Verdienst anerkannt, und wie ist der Lohn im Verhältniſs gegen andere Theaterindividuen! Wenn ein Liedchen „In Berlin, sagt er, muſst du fein, sagt er," etc., wüthend beklatscht wird, muſs der Chordirektor, bei einem gut ausgeführten Chor, den Lohn in sich selbst finden. — Aber der klingende Lohn muſs doch noch viel mehr Werth haben, weil alle Bühnenkünstler so sehr darnach streben. — Doch, wieder zurück zum Zauberglöckchen. Von guter Wirkung waren noch der einfallende Chor im zweiten Finale, welches der Sultan in Ddur ¾ Takt Andante anfängt:



das Duett der Palmira und Aladin B dur mit obligater Harfe, die hinter der Scene durch das Pianoforte ersetzt wurde: „O Lieb' wer kann dir widerstehn!" vor dem Zauberspiegel gesungen, und der Doppelchor, welchen die Derwische anfangen:



der Frauen Chor: „Wo Lust uns hier umwandelt," etc. würde interessanter sein, wenn der Tanz nicht gestrichen wäre. Dies muſste geschenen, weil die Bühne mit dem, was sie geben darf, so sehr beschränkt ist. Der Schluſschor, den ohnedies die Logenthüren immer akkompagniren, ist kurz gehalten, wie in allen französischen Opern. Die Direktion hat diese Oper durch Garderobe und Dekorationen reich ausgestattet, und Alles ging rasch und gut zusammen. Nur ein Mal kam die Verwandlung, welche in dem Duettino der Palmira und des Lucifer mit dem letzten Fortissimo-Takte eintreten soll, zu früh. Dergleichen Fehler, welche wohl dem Regisseur oder dem Inspizienten zuzuschreiben sind, fallen jedoch bei den gröſsten Bühnen vor, und noch kürzlich sahen wir in der Vorstellung der Prachtoper Alcidor Herrn Blume im Wolkenwagen in Angst schweben, weil die widerspenstigen Maschinerien nicht pariren wollte. — So brav auch das Orchester diese Musik ausführte, so begleitet es doch oft nicht diskret genug, und man vermiſst noch zu sehr Schatten und Licht.

* * *

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 29. Juni. Nro. 26. 1825.

II. Recensionen.

1. Drittes Konzert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, komponirt von Ignaz Moscheles, 60stes Werk. Wien bei Mechetti.
2. No. 4. Groſses Konzert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, komponirt von Ignaz Moscheles. 64stes Werk. Wien bei S. A. Steiner & Komp. Preis 6 fl. Konv. M.

Wenn man Konzerte nur komponirte, um ein Instrument in Vereinigung mit andern in seinem ganzen Karakter, in allen seinen Eigenheiten zu zeigen, so würde die Zahl der Kompositionen, in so enger Sphäre, bedeutend geringer, der Gehalt aber ungleich gröſser sein. Allein selten oder nie ist die reine, ausschlieſsliche Beachtung dieses Zweckes den Komponisten gestattet. Denn das Interesse jedes Virtuosen — und für sie sind ja Konzerte zunächst bestimmt — ist es, nicht blos den Karakter seines Instrumentes, sondern auch, was er selbst auf dem Instrumente vermag, den Zuhörern zu beweisen. Sich geltend zu machen, muſs jeder Virtuos im Konzertspiele das Seltnere, Schwierigere, das nur wenigen Erreichbare, wo möglich noch nie Erreichte hervorziehen und siehe da: die, wenn auch beschränkte, doch an sich reine Kunstform ist durch eine äuſserliche Tendenz gestört, mit einem ihrer reinen Idee fremden und darum widrigen Stoffe beladen. So sind denn die meisten Konzerte eine Zusammensetzung aus den für wesentlich anzunehmenden Ideen und den zu Gunsten der äuſsern Zwecke des Virtuosen eingeschobenen Solo-Bravoursätzen und kaum dürften sich einzelne Konzerte finden, in deren Bravoursätzen man eine nothwendige Folge aus den vorausgeschickten Ideen, eine andere Tendenz, als eben: den Spieler glänzen zu lassen, zu erkennen vermöchte.

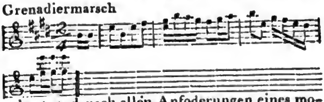
Je weiter nun die ausübende Kunst besonders in mechanischer Hinsicht gefördert wurde, desto mehr muſste nothwendig derjenige Theil der Kompositionen hervorgehoben werden, der Gelegenheit geben sollte, sich in jener Hinsicht zu bewähren, und es wurde den vorzüglichsten Virtuosen immer mehr zum wahren Bedürfniſse, zu ihrem Gebrauche selbst zu komponiren, je mehr ihre Geschicklichkeit über die bisherigen Leistungen hinausging *) So ist der eigentliche Inhalt jedes Konzerts von der Komposition eines Virtuosen in der That er selbst, die Verherrlichung dessen, was er mit seinem Instrumente vermag. Wer einige Konzerte eines Virtuosen kennt, darf glauben, wenigstens einige Züge aus seinem Karakter und Wesen kennen gelernt zu haben; und umgekehrt: wer den Virtuosen kennt, wird schon einigermaſsen den Inhalt seiner Konzerte zu errathen vermögen. Dies mag wohl auch der Grund sein, warum dergleichen Kompositionen nur dann ihren vollen Eindruck machen, wenn der Komponist sie selbst vorträgt. Dann kann man, von dem Gefühl der seltenen und bewunderungswürdigen Leistung, von dieser nothwendigen vollkommenen Einheit in Spiel und Komposition hingerissen, einen Eindruck empfangen, mit dem es nicht zu vergleichen ist, wenn man dieselben Werke von andern

*) Verg. d. Ztg. ersten Jahrg. No. 33. S. 282.

Digitized by Google

andern Spielern vortragen hört, oder selbst vorträgt.

Einen solchen Eindruck haben auf den Ref. die vorgenannten beiden Konzerte von Moscheles gemacht, als er sie von ihrem Komponisten vortragen hörte. *) Der Eindruck war blendend und hinreiſsend nicht für den Ref. allein, sondern auch für alle übrigen Zuhörer; so wirkten Komposition und Vortrag in vollkommener Einheit, so waren sie von Empfindung und Phantasie, weit mehr aber noch von jener Eleganz von jenem, jede Vollendung umgebenden Glanz erfüllt, und so lieſsen sie die Feier eines Talents von seltener Ausbildung empfinden. Gleiche Anerkennung werden diese Kompositionen von jedem, der sie vom Meister selbst gehört, zu erwarten haben; zu empfehlen sind sie aber in ihren oben angegebenen Eigenschaften allen Pianofortespielern, die eine gute Schule machen, sich an groſsen Schwierigkeiten versuchen und ihren Vortrag zur höchsten Nettigkeit, Leichtigkeit und Präcision ausbilden wollen — so wie allen Virtuosen, die sich der Kraft bewuſst sind, sie in öffentlichem Vortrage zu bewältigen. Beide Konzerte, besonders aber No. 1. das dritte (Gmoll) zeichnen sich durch phantasievolle, bisweilen vorzüglich schöne Instrumentation aus; und wir machen in dieser Beziehung auf den rezitativartigen Schluſs des Adagio (Es dur $\frac{4}{4}$) aufmerksam. Wenn dieses Konzert in den Hauptsätzen empfindungsvoller, so ist No. 2. das vierte (Edur) glänzender und prächtiger — man glaubt den Künstler zu erkennen, der sich als den Mittelpunkt einer groſsen, glänzenden Versammlung fühlt, sich ihrer Freude und Bewunderung froh und stolz bewuſst ist. Das Rondo Finale (Edur $\frac{2}{4}$) ist auf den muntern, kecken österreichischen Grenadiermarsch



gebaut und nach allen Anfoderungen eines modernen Zirkels durchgeführt. M.

*) Vergl. d. Ztg. ersten Jahrgang No. 47. S. 407.

1. Vokalizzo per tre voci di soprano, von Ferdinand Orlandi. Mainz bei Schott Söhne. Preis 48 Kreuzer.

Eine dreistimmige Solfeggie in Sonatenform (Allegro B dur $\frac{4}{4}$, Largo, Es dur $\frac{4}{4}$, Rondo B dur $\frac{3}{4}$).

2 Terzettino nell' opera Rodrigo di Valenza von demselben Komponisten. Mainz das. Pr. 40 Kreuzer.

3. Cantata a una voca di Soprano con accompagnamento di Pianoforte, von demselben Komponisten. Mainz daselbst Pr. 42 Kreuzer.

— aus der Legion der italienischen sanften, angenehmen, süſsen und — sonst eben nicht viel sagenden Kompositionen, an denen man die Stimme üben und ein hübsches musikalisches Sinnenspiel treiben kann. Wer sie näher kennen lernen will, kann in Merkadante's, Karaffas und ihrer Brüder Werken die nöthige Auskunft finden; Meister Orlandi steht ihnen weder vor noch nach, sondern gleich, und in einem kennt man alle. Wer sich in süſsem Halbschlummer des Geistes erinnern will, daſs es auch ein Gefühl gebe, das angeregt werden könne, wer die allerfeinsten Thees und die brillanteste Versammlung der Konzertzuschauer *) für sich einnehmen will: der findet bei Herrn Orlandi, wie bei irgend einem seiner südlichen Kollegen, seine Rechnung. Und da beide Kompositionen weder gegen Staat, Religion und gute Sitten, noch gegen den Generalbaſs verstoſsen, so können sie unbedenklich zu obigen Zwecken empfohlen werden.

Die Kantate, aus zwei mit Recitativ verbundenen (oder nicht verbundenen; denn nach dem Schlusse des Recitativs in C dur folgt ohne alle innere Veranlassung A dur) Kanzonen bestehend, nähert sich doch in ihrem sanften Ausdrucke dem Inhalt der Gedichte ungleich mehr, als das Terzett, und kann durch einen geschickten Sänger zu etwas recht Gutem gemacht werden.

K.

*) Nicht doch, sie hören auch; aber was? d. Setzer.

III. Korrespondenz.

Alcidor, Zauberoper von Théaulon, komponirt von Spontini.

(Fortsetzung aus No. 25.)

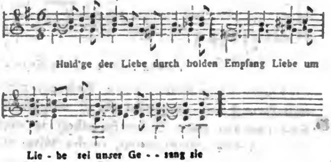
Nachdem wir im Allgemeinen das Prinzip der orientalischen Zauberoper uns zu verdeutlichen und sein Walten in Alcidor durch die Erzählung des Inhalts nachzuweisen gesucht: konnte es uns nicht darauf ankommen, das Gedicht selbst vollständig zu beurtheilen, sondern wir hatten in flüchtigen Zügen nur die Punkte zu berühren, an denen man am sichersten abnehmen kann, wie die Komposition aus dem Gedichte bedingt war. Sobald der Dichter sich in das orientalische Prinzip vertiefte, das Menschliche dem Bestreben, Uebermenschliches darzustellen, unterordnete: sobald muſste er sich auch eine feste Karakterzeichnung versagen und konnte zu einer, aus den Karakteren hervortretenden Handlung nicht gelangen. Er hat dem Komponisten nur zu oft Begebenheiten statt Handlungen, Gefühlsaufwallungen statt Karakterzeichnung gegeben, und es ist Spontini's dramatischem Genie zuzuschreiben, wenn die Musik demungeachtet nicht undramatisch geworden ist. Feuer und Leben strömt sie allein in das Gedicht, erfüllt überall, wo sich ein fester Karakterzug, ein bestimmtes Gefühl nur ahnen lieſs, ihre Bestimmung in vollkommenem Maaſse und ist selbst bei den Theilen des Gedichts, die schlechthin kein dramatisches Interesse aufkommen lassen, reizend und lebhaft. Nach dem Vorausgesagten wird man schon erwarten, daſs aus innerer Nothwendigkeit eben die wahr und menschlich gedachten Situationen des Gedichts von dem Komponisten zu dramatischer Vollendung erhoben sind, und gewiſs auch das Interesse des Publikums am meisten gewonnen haben.

Wild und in roher Kraft beginnt den ersten Akt der Gnomenchor; er verfehlt nie, lebhaften Eindruck zu machen, und würde den gröſsten hervorbringen, wenn wir an der Handlung dieser Scene ein Interesse gewinnen könnten. Dies hat der Dichter versäumt, und es ist daher mehr des Komponisten, als sein Verdienst, daſs wir durch den imposanten Anfang auf Auſserordentliches vorbereitet werden. Als Gegensatz zu diesen rauhen Tönen und durch eigne reizende, beſonders weiche Melodie ist der Klaggesang der Sylphiden um die Zerstörung des Tempels ansprechend, und zu bedauern, daſs so viel Schönheiten nicht einer wesentlichen eingreifenden Situation zugefallen sind.

Bald tritt Alcidor auf; und hier in seiner ersten Scene zeigt sich uns die erste Folge aus dem Fehler des Dichters, die Personen nicht bestimmter zu karakterisiren. Alcidor wird uns nur aus zwei Gesichtpunkten bezeichnet. Von seinem Heldenthum hören wir, seine liebende Schwärmerei für Selaide sehen wir, und so hat denn auch der Komponist diese zärtliche Schwärmerei und den Jugendmuth, den sie voraussetzt, in der erwähnten Scene hervorgehoben, den bestimmtern Karakter des Helden weniger, als jene Frische des Sinns und jugendlichen Gefühls ausgedrückt. Daſs er bei der Komposition keinen Helden, wie z. B. seinen Kortez, vor sich gesehn, zeigt sich sogar äuſserlich in einem ihm ganz ungewöhnlichen Reichthum an Melismen für die Singstimme und in der vorherrschenden, aus den Bäſsen in die Flöten (und Klarinetten?) laufenden, wollüstig girrenden Figur.

Dem entschlummerten Alcidor singen Sylphiden das Lied der Liebe

Andante. *)

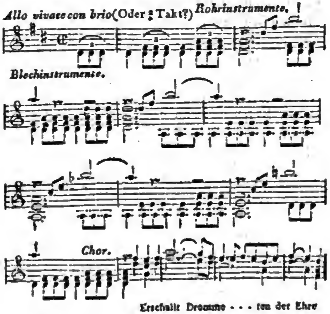


Wir haben sein Thema, das mehrmals, namentlich bei Selaidens Schlummerscene, wie-

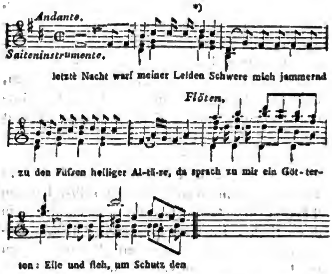
*) Diese, so wie alle nachfolgenden Stellen, sind nach dreimaligem Hören aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben. Ref. kann daher nicht Note für Note, glaubt aber im Wesentlichen ihre Richtigkeit verbürgen zu können.

der benutzt wird, um den Ton aller dieser Scenen zu bezeichnen. So wie diese Thema, so erhalten alle Sylphidenscenen durch die Ausführung, durch die Instrumentation und den sanften, stets leisen, schmelzenden Vortrag durch lauter weibliche Stimmen einen weichen und wollüstigen Ausdruck, müssen allgemein interessant und reizend befunden werden und würden alles hinreiſsen, wenn der Dichter verstanden hätte, sie auf einen Punkt zu versparen und da wesentlich in die Handlung eingreifen zu lassen.

Nach einem sehr belebten Duett Almovars und Alcidors finden wir uns in der Waffenhalle und hier, wo uns der erste wahre und bestimmt gezeichnete Moment des Gedichts aufſtöſst, zeigt sich uns auch der Komponist in seiner vollen Kraft und Gröſse.



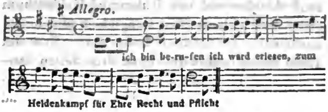
Dieser Chor kampflustiger Krieger, meisterhaft und mit steigender Kraft ausgeführt, reiſst uns aus jeder Unbestimmtheit in eine klare und edle Wirklichkeit, in die Mitte einer Heldenschaar; und erst hier, in dieser Umgebung, und durch sie, wird dem theilnehmenden Zuschauer (ward wenigstens dem Ref.) Alcidors Person bedeutend, sein Heldenkarakter, als Führer einer Heldenschaar, evident. Der darauf folgende Waffentanz vollendete das Bild eines kriegerischen Hofstaats; Oriane tritt mit einer groſsen, inhaltreichen Arie auf, die lebhaften Beifall findet und noch gröſsern finden würde, wenn wir schon für die Singende interessirt wären. Es scheint uns eine mehr lyrische als dramatische Intention zu verrathen, wenn man eine Person zum ersten Male mit einer Arie auftreten läſst, wie hier mit Oriane und zuvor mit Alcidor geschehn. Selten wird es möglich sein, in der Arie den Karakter der Person und die eben über sie waltenden Verhältnisse so schnell darzulegen und — uns ans Herz zu legen, daſs wir die Arie für mehr, als einen isolirten lyrischen Erguſs, für die einer bestimmten, uns interessanten Person eigne Gefühlsäuſserung aufnehmen. Der Komponist des Alcidor hat in beiden Momenten das Höchste gegeben, was sich erwarten lieſs; aber der Dichter hat sie weder dramatisch, noch musikalisch - dramatisch erfunden. Und so wird uns Oriane erst wieder wichtig, wenn sie beginnt, ihren Traum zu erzählen:



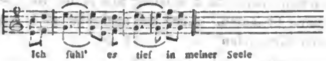
Der langsame, geheimniſsvolle feierliche Gang, die Figur der Flöten, zu denen (wenn die Erinnerung nicht täuscht) mit Dämpfern besetzte Saiteninstrumente, besonders Violen treten, sie unterstützen und fortsetzen, alles wirkt wird zusammen, uns in die Spannung zu versetzen, in der wir das nun folgende Duett Orianens und Alcidors:

*) Dieser Rythmus und der Gang der Singstimme in den drei letzten Takten sind wahrscheinlich nicht genau wiedergegeben.

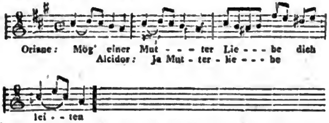
Digitized by Google



mit Wärme auffassen. So schön es übrigens ausgeführt, so innig der Mittelsatz (Cdur ¾ Andante)

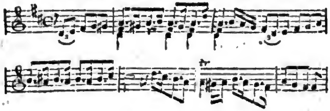


und in ihm der allmählige Eintritt der Flöte, des Horns und der Oboe gefühlt, und so belebt der Schluſssatz (Adur Allegro) schon durch das Thema



ist, so wäre es doch die Frage, ob der Zuschauer nicht zu lange bei dieser Situation aufgehalten wird? Ist dies, wie Ref. glaubt, der Fall, so liegt die Schuld darin, daſs der Dichter die Exposition beider Karaktere versäumt, und dadurch den Komponisten zu einer ausführlichen Darlegung ihrer Zustände genöthigt hat.

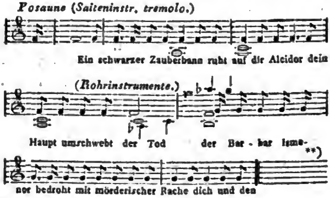
In einem prächtigen Marsche mit Chorgesang —



und

werden vom Heer und dem Volke die Magier herangeleitet, der geweihte Schrein von Alcidor geöffnet und der Groſsmagus, die Urkunde von Alcidors Vater entfaltend, erzählt:

Dieser Karakter des Groſsmagus ist eine ganz neue und vollendete Schöpfung Spontinis. Das geheimniſsvolle Dunkel, in dessen Nacht der uralte, nimmer zu deutende Dienst der ewig verhüllten Gottheiten *) verwaltet wird, ist auch über diesen Groſsmagus schauerlich verbreitet und gewiſs muſs jeder sich tief ergriffen, in den Bann des alten Gottesdienstes hineingezogen fühlen, wenn der Groſsmagus eintönig die Urkunde abliest:



die Rede des Priesters immer höher getrieben wird, nach a, nach h, nach cis und d die Accente der Rohrinstrumente sich immer mehr verstärken, und bei der Nachricht, Ismenor habe Selaidens Vater gemordet, der Chor aller Stimmen mit dem Ausdrucke schaudervollen Entsetzens zu dem Eintritt der Rohrinstrumente

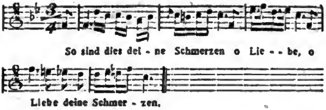
Götter!

ausruft. Eine Wiederholung aus dem Duett Alcidors und Orianens und des Marsches schlieſst den Akt.

Der zweite Akt führt die Sylphidenchöre, deren schon Erwähnung geschehen, zurück, und Selaide singt Qual und Glück der Liebe in einer reizenden Arie, im Polonaisenrythmus,

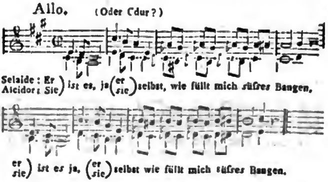
*) Man erinnere sich der Tempelschrift zu Sais: Ich bin, der da war und meinen Schleier lüftet nimmer ein Sterblicher.

**) Die Deklamation dürfte abweichend sein.



mehr bestimmt, den Reiz und die Kunst der Säugerin zu entfalten, als in das Drama einzugreifen. Schön gedacht ist hier die Wiederkehr der Musik zu „Erschallt Drommeten," um Alcidors Nahen zu verkünden, allein in sanfteren Rohr-Instrumenten (Flöten und Klarinetten) und in der sanften Tonart Fdur, statt daſs sie vorher von Blechinstrumenten und im muthigen, kriegerischen Ddur vorgetragen wurde; so wird der Held auf dem Zaubereilande der Liebe eingeführt.

Hierauf folgt die Scene mit dem Zauberspiegel; sie scheint dem Ref. einer von den Punkten, an dem sich am klarsten die Verirrung des Dichters nachweisen läſst. Durch die Schlummerscenen ist das endliche Finden der Liebenden genugsam vorbereitet, ja der Ausdruck süſser wollüstiger Schwärmerei, den jene Scenen erfodern, konnte schon den vollen Ausdruck süſsen liebevollen Entzückens, den das Finden heischt, und die ungeschwächte Empfänglichkeit der Zuhörer für diesen wichtigern Punkt beeinträchtigen. Statt daſs nun der Dichter darauf Bedacht genommen hätte, dieser Scene, vielleicht durch Anknüpfung eines neuen Motivs von entgegengesetzter Natur *) eine erhöhte Wirkung zu verschaffen, statt daſs er wenigstens die Zusammenkunft der Liebenden ganz einfach hätte vor sich gehen und das reine menschliche Gefühl walten lassen: baut er sich durch Zauberei eine Brücke zu dem offen zugänglichen Punkte. Sylphiden und Genien stellen in der Mitte der Bühne einen Zauberspiegel auf und locken das liebende Paar (es wird angenommen, daſs beide auf der Bühne befindliche sich nicht wahrnehmen) mit Gesang und Tanz zum Spiegel, während Alcidor viel von Ruhm und Heldenthum redet, und Selaide ihre Bangigkeit und Sehnsucht nach der Mutter ausspricht. Erst am Ende dieser, schon im Text drei Seiten langen Scene blicken die Liebenden in den Spiegel; der zersplittert, wird fortgeschafft und nun endlich sehen sie sich wirklich. Die Komposition dieser ganzen Scene ist lebhaft, oft frisch und ermuthigend, meistens aber süſs und weich, schon durch die Besetzung mit lauter weiblichen Stimmen. Auch das nun folgende Duett der Liebenden



ist voll schönen Gesanges, voll süſsen Ausdruckes eines sanften, schwärmerischen Entzückens. Wenn aber beide zusammengehörende und die dazu zu rechnenden Traumscenen uns mehr das Bild einer orientalisch wollüstigen, als einer geistig berechtigtern Liebe vorstellen, und eben deſshalb uns wohl hinreiſsen und berauschen, nicht aber eben so sicher mit seelenvoller Theilnahme an den so Vereinigten erfüllen: so beklagen wir wiederum den Verlust, den uns die Wahl des Gedichts und die Schwäche des Dichters verursacht hat; denn der Komponist hat aus jenen Scenen, was möglich war, gemacht und das Höhere zu geben nicht Gelegenheit gehabt.

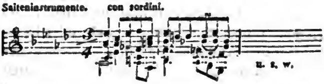
Auch in der folgenden Scene ist er, sind wir durch den Dichter beeinträchtigt worden. Oriane überrascht Alcidor zu Selaidens Füſsen, beginnt ihm Vorwürfe zu machen, erkennt aber in dem Augenblicke die Tochter. Dieses Wiedersehn scheint dem Ref. nicht mit der Kraft des Ausdruckes komponirt, die man von Spontini erwarten sollte. Allein wie kann der Komponist und der Zuhörer zwei Scenen des Wiedersehens hintereinander mit gleichem

*) Alcidor konnte z. B. Selaiden aus irgend einer Gefahr, etwa aus der Gewalt Ismenors, sich erringen und erst nach gelungener Heldenthat in der Erretteten die Geliebte erkennen.

Digitized by Google

Antheil aufnehmen? Durch seinen Dichter war der Komponist genöthigt, über die zweite Scene rasch hinwegzugehen und die Tonkunst erfodert ihrer Natur nach ein längeres Verweilen. — Die Mutter segnet die Liebenden und aus dem Gebet der drei Vereinten webt sich nach dieser Einleitung

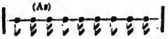
Adagio.



ein überaus schön erfundener und gearbeiteter Kanon, dessen Thema so anhebt:

Während dem steigen in finsterglühendem Gewölk Ismenor und Gnomen auf und ketten in dieser Figur Verwünschungen an:

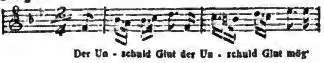
Während der Kanon der Betenden sich in süſsen Verschlingungen der Stimmen auflöst, setzen die Verwünschenden ihre grollende Formel auf dem tiefen As in derselben rythmischen Figur



höchst effektvoll fort.

Die folgende Scene, in der aus den versammelten Fürstinnen Almovars Gemahlin gewählt werden soll, gehört nach Inhalt und Verdienst zu den schon erwähnten Sylphen-Scenen und ist besonders für das Ballet benutzt. Lieblich und frisch ist Alcidors Einladung an die Fürstinnen:

Allegretto.

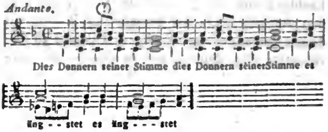


und sehr ausdrucksvoll der Gesang der schüchternen Fürstinnen in der Mitte des Ballets. Allein ein vollendetes Meisterstück kann die nun folgende Scene, beginnend mit Almovars zürnender strafender Rede:

Verräther! Bliebst du so beschworner Pflicht Bewahrer!

genannt werden; hier, in einer wahrhaft dramatischen Situation entfaltet auch der Komponist seine volle Kraft, und wir glaubten wirklich in Wettern die Stimme des strengen Geisterfürsten zu vernehmen, sehen und hören endlich Alcidor in eigner und kräftiger Bewegung. Auch der Chor der übrigen Stimmen, der ungefähr so eintritt:

Andante.



ist meisterhaft geführt, und trägt unendlich zur Erhöhung des Ganzen bei.

(Schluſs folgt.)

Fünfter Brief.

Zusammenkunft deutscher Pianisten in Paris.

Paris, im Mai 1825.

Nannte jemals die französische Eitelkeit mit Recht Paris den Sammelplatz der Künste, und die Hauptstadt der Welt, so war es im Anfang dieses Jahres, wenigstens in Bezug auf Musiker. Fast kein ausgezeichneter deutscher Pianist fehlte in dieser Epoche in Paris, und oft sah man in demselben Salon den Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis, Schunke, Felix Mendelssohn-Bartholdy und den kleinen Liszt, ohne der Gebrüder Herz zu erwähnen, welche Paris zu ihrem steten Wohnorte seit langer Zeit gewählt haben, und einer Masse von französischen und fremden Pianisten, denen nur wenig fehlt, um in Beziehung auf Fertigkeit und Nettigkeit der Exekution zu jenen groſsen Meistern gezählt zu werden.

Digitized by Google

— Diese Vereinigung von so groſsen Talenten muſste natürlich zu vielen Konzerten Anlaſs geben, und mit vieler Bereitwilligkeit zeigten jene sich auch geneigt, die Neugierde der Pariser zu befriedigen; sie kamen dabei nicht zu kurz. Die französischen Künstler, eben so begierig als das übrige Publikum, jene ausgezeichneten fremden Meister zu hören und zu bewundern, räumten ihnen die Bahn ein, und auſser dem Tulon (Flötist), Baillot, Lafont, und einem andern braven Violinisten, Beriot, einem jungen Manne, welcher sehr viel Talent zeigte, hörte man von französischen Künstlern keinen, welcher die Aufmerksamkeit des Publikums besonders hätte fesseln können. —

Schon seit mehren Jahren betrachtet das Pariser Publikum Herrn Mocheles als seinen Liebling und ich möchte fast sagen, als seinen Adoptivsohn; der mehrmalige Aufenthalt dieses bewunderungswürdigen Talentes in Paris setzte alle Dilettanten in den Stand, sein brillantes Spiel, welches allen Anfoderungen Genüge leistet, und sich besonders durch einen vortrefflich gediegenen Styl in seinen Improvisationen auszeichnet, der durch die schönsten und erhabensten Ideen, die ihm ausschlieſslich vom Himmel ertheilt zu sein scheinen, beseelt wird, gehörig zu würdigen. Auch seine Kompositionen sind hier sehr geschätzt und beliebt, und von allen fremden Klavierspielern (von Hummel werde ich weiter unten sprechen) scheint er derjenige zu sein, dem das Pariser Publikum die Palme zugesteht. Seines kurzen Aufenthaltes wegen konnte er sich nur zweimal hören lassen; das erste Mal im 4ten Konzert spirtuel, wo er sein Edur-Konzert spielte, und über Themas aus dem Freischützen improvisirte, und dann in einem von ihm angestellten Konzerte, zu welchem er die Ouvertüre des Freischützen für 3 Pianos zu 12 Händen arrangirt hatte, welche von ihm und den Herrn Pizis, Schunke, Henri Herz, Felix Mendelssohn Bartholdi und Camille Pleyl ausgeführt wurde und allgemeinen Beifall hatte; in demselben Konzerte wurde auch die Ouvertüre des deux journées von Cherubini arr. p. 2 Pianos à 8., von ihm und den Herrn Pixis, Henri Herz und Schunke gespielt, und gefiel, wie jene, sehr. Sein Esdur-Konzert und seine Improsation erregten Enthusiasmus. —

Gleich nach Moscheles setzt man Herrn Pixis aus Wien, welcher seit beinahe zwei Jahren hier ist; er spielte bis jetzt selten in öffentlichen Konzerten, so daſs nicht alle Kunstfreunde ihn hören konnten; sein Spiel ist brillant und präzis, und er hat sehr viel Fertigkeit, doch nicht die Seele, welche Moscheles jeder Note gleichsam einzuimpfen weiſs. Seine Kompositionen sind gediegen und voller Lieblichkeit und Anmuth, und ein Trio, welches er unlängst herausgegeben hat, wird zu den besten Musikstücken in dieser Gattung gezählt. Er gab 4 Soireén in den Sälen des Herren Pape (Instrumentenmacher) mit Herrn Baillot (Violinisten), welche vielen Beifall hatten; die Gesellschaft war nicht sehr zahlreich, aber sehr gewählt. —

Henri Herz, den die Franzosen gern als einheimischen Künstler betrachten, weil er Eleve des Konservatoire von Paris ist, ist seit mehren Jahren hier gleichsam eingebürgert; ihm ist es gelungen, durch eine überaus brillante Exekution, und eine erstaunenswerthe Fertigkeit die Pariser zu fesseln, doch ist sein Spiel ohne Seele und Leben, und auch seine Kompositionen, welche sehr à la mode sind, kann man eher als Uebungsstücke betrachten, als geeignet, Vergnügen zu machen; sein Bruder Jacques Herz besitzt ein viel schöneres Kompositions-Talent, und wenn gleich sein Spiel weniger brillant ist, und er weniger Fertigkeit hat, so ist es doch durch vieles Gefühl belebt, von dem auch alle seine Kompositionen zeugen.

Herr Schunke hielt sich nur einige Monate hier auf, und man hatte nur selten Gelegenheit ihn zu hören; doch schätzte man an seinem Spiel eine ungemeine Zartheit und Fertigkeit, die dem Publikum ungetheilten Beifall entlockten. Schade, daſs er so schnell Paris verlassen hat; sein Talent ist noch nicht bekannt genug um gehörig gewürdigt worden zu sein; und für Paris, wo so wenig wahrer Musiksinn ist, und Alles mehr durch die Mode beherrscht wird, gehört Geduld. —

(Schluſs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 6. Juli. Nro. 27. 1825.

II. Recensionen.

Potpourri pour le Bassons obligé avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Baſse, 2 Hautbois, 2 Cors et Baſson ou avec accompagnement de Pianoforte par Charles Almenraeder. Pr. 3 fl. Chez B. Schott Fils, à Mayençe.

Es gehört unter die musikalischen Seltenheiten, daſs Kompositionen für Blasinstrumente im Druck erscheinen, weil selbst die gelungensten Tonstücke dieser Gattung dem Verleger wenig Entschädigung für gehabte Mühe und Aufwand zu Theil werden lassen. Daher verdient jede Musikhandlung Dank, die uneigennützig das Beste der Kunst zu fördern sucht. Dem wirklichen Mangel an Tonstücken dieser Art kann aber nur dauerhaft abgeholfen werden, wenn die Herren Verleger zur Erreichung ihrer edlen Absicht nur Kunstwerke, aber keine unreifen Modeartikel verlegen. In keinem Lande wäre das leichter auszuführen, als in Deutschland, das so viele treffliche Tonkünstler zählt, die vortheilhaft und doch kunstgerecht für Instrumente zu schreiben wissen.

Vorliegendes Potpourri ist in bekannter Form ein Gemengsel — das aus neuerfundenen und bekannten Motiven zusammengesetzt ist.

Die Solostimme ist praktikabel eingerichtet, und für einen Meister auf dem Fagott nicht schwer auszuführen. Aber ganz gegen die Natur und Bestimmung dieses Instrumentes versteigt sich zuweilen die Prinzipalstimme bis ins zweigestrichene f. Dergleichen Kunststückchen lassen sich nur auf sehr schmalen Röhren ausführen, die der Tiefe höchst nachtheilig sind. Die auf diese Weise genommenen hohen Töne klingen immer etwas heiser, und können daher nicht als Ersatz für die verlornen schönen tiefen Töne gelten, die dem Fagott eigenthümlich sind.

Die Form des Potpourri ist gut; ob es aber mehr wohl- als übelriechende Blumen enthält, oder umgekehrt, will Rec. nicht genau untersuchen. So viel ist gewiſs, daſs es der letztern in Bezug auf melodische wie auf harmonische Fortschreitungen so viel in sich faſst, daſs Rec., sich schnell wegwendend, bittet, ihm für jetzt den Beweis gefälligst zu erlaſsen. Die beigefügte Klavierbegleitung ist leicht auszuführen.

Fiaccola.

---

1. Douze Etudes pour le Cor en fa. Cahier I.
2. Douze Etudes pour le Cor en fa. Cahier II. Beide von H. Gugel komponirt und bei Schott und Söhne in Mainz herausgegeben. Jedes Cahier kostet 1 fl. 20 Xr.

Herr H. Gugel gehört unter die fertigsten Waldhornbläser unserer Zeit, und da wir annehmen, daſs er selbst diese Etüden gut bläst, so gebührt ihm die erste Stelle unter den fertigen Waldhornbläsern. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daſs Hr. H. Gugel der gröſste Künstler unter den Waldhornbläsern ist, noch daſs seine hier bezeichneten Etüden zu den vorzüglichsten Werken dieser Art, die für das Waldhorn gsschrieben sind, gehören. Wenn der Musiker Meister seines Instruments ist, auch für dasselbe schreibt, so setzt man mit Recht voraus, daſs er das Wesen seines Instruments genau kennt, und die Musikstücke, die

Digitized by Google

er für sein Instrument schreibt, auch diesem Wesen gemäſs eingerichtet hat. Nicht so Hr. H. Gugel; denn er beweiſst durch diese Etüden, daſs er entweder das Wesen seines Instruments nicht kennt, oder, kennt er es, nun so will er es eigensinnig überbieten. Dieses Ueberbieten aber führt den Künstler in der Regel von der Bahn der Kunst ab und wirft ihn unter die Springer und Equilibristen, und gleich diesen kann er denn auch Bewunderung besonders von denjenigen erwarten, denen das Wesen der Kunst nicht klar ist; Kunstverständige aber werden bei seinen Sprüngen und Tänzen keinen Kunstgenuſs haben. Angehende Tonkünstler, die Meister eines Instruments werden wollen, glauben in der Regel, nichts besseres und für sie heilsameres thun zu können, als wenn sie das Schwerste, was in ihrer Zeit ihrem Instrumente geboten wird, besonders von andern Meistern ihres Instruments, üben, und zu überwinden suchen. Dieses Abmühen bei dem Mechanischen des Instrumentenspiels ist jetzt, mit wenigen Ausnahmen, fast der alleinige Zweck der Instrumentisten. Viele verbringen fast ihr ganzes Leben damit, die Eigenthümlichkeiten und Schwierigkeiten ihres Instruments, so wie die Mittel, diese zu besiegen, kennen zu lernen, ohne dabei zu bedenken, daſs der Zweck aller Kunst die Schönheit ist, und daſs, um diese zu erreichen, alle Mittel, welche die Kunst ihrem Wesen nach zuläſst, angewandt werden müssen. Und so gleiten sie nicht selten aus der Bahn der Kunst, und halten die Mittel für den Zweck. Das ist denn auch, diesen Etüden nach, Hrn. H. Gugel widerfahren, und wir wollen also hiermit den **angehenden** Tonkünstlern, die sich zu Meistern im Waldhornspiel ausbilden wollen, rathen, diese Etüden nicht zu blasen. Sie werden dabei nicht allein nichts verlieren, sondern sogar gewinnen, nämlich Zeit, die sie auf Besseres verwenden können. Es ist kaum zu begreifen, wie Herr H. Gugel diese Etüden hat durch den Druck bekannt machen können. Vielleicht hat er den anderen **groſsen** Waldhornbläsern zeigen wollen, was er kann und vermag. Möchten diese aber doch frei und offen gestehen, daſs sie so etwas, wie diese Etüden, weder blasen wollen noch können, damit würden sie sich ihren Platz in der Künstlerwelt bezeichnen, und auch den des Hr. H. Gugel.

b.

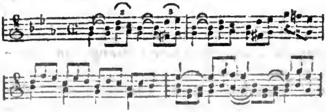
III. Korrespondenz.

Alcidor, Zauberoper von Théaulon, komponirt von Spontini.

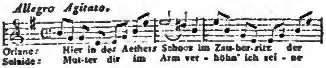
(Schluſs aus No. 26.)

Der dritte Akt beginnt im dämmernden Wolkenpallast Almovars mit dem Hymnus der Genien:

dem sich die Stimmen der Sylphiden ungefähr in dieser Weise anschlieſsen:



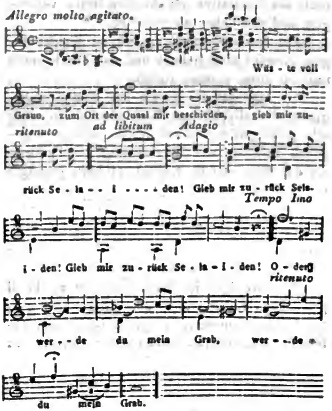
Oriane und Selaide, von Sylphen eingeführt, und sich selbst überlassen, ergieſsen ihre Empfindungen in einem Duett:



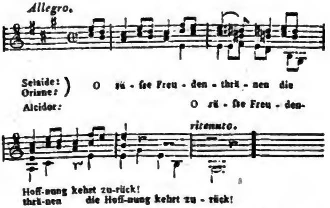
bis Almovar eintritt und Selaiden zum Altar führen will. Daſs Almovar sich hier nicht zum Ausdruck einer liebevollen Regung herabläſst, sondern mit der feierlichen Ruhe des verklärten Geistes Selaiden einladet, scheint dem Ref. einer der gröſsten Züge in der Komposition und er bedauert nur um so mehr die Beeinträchtigung dieses Karakters, den der Dichter im ersten Akt zu einem Duett mit Alcidor herabgezogen hat.

Digitized by Google

Doch wir gehen hierüber und über die schönen Züge der Vermählung und ihrer Unterbrechung weg, um zu der innigsten und uns theuersten Scene zu kommen — Alcidor, von allem verlassen, der Geliebten beraubt, in der Wüste verzweiflungsvoll umherirrend



Schön, aber nicht dieser Scene an Innigkeit gleich, ist das Wiedersehn der Liebenden, und nur Alcidors: die Hoffnung kehrt zurück:



bei dem Waldhorn und Fagott in sanften Tönen mit der Singstimme im Einklang fortschreiten, scheint uns von jener Wahrheit des Ausdruckes ganz und innig beseelt zu sein.

Soviel für jetzt über das Werk, dessen Zusammenhang übrigens unsere Auffassung des Schluſschors *) im Wesentlichen vollkommen bestätigt hat. Die mitgetheilten Musiksätze hätten wir gern vervollständigt und nöthigenfalls berichtigt, wenn es uns gelungen wäre, die Partitur zur Einsicht zu erhalten, oder wenn wir wenigstens die Oper öfter gehört hätten, als in einer Generalprobe und zwei Aufführungen — von sieben bis zum 28. Juni statt gehabten. Doch werden sie hoffentlich dazu dienen können, den Lesern über den Inhalt der neuen Oper wenigstens eine Andeutung zu geben. —

Die Aufführung ist in jeder Beziehung eine der glänzendsten und gelungensten zu nennen, die je statt gefunden. Die Königliche Intendantur hat alles nur Ersinnliche gethan, um diese Oper vollendet darzustellen und es ist besonders der einstimmige Ausspruch gereis'ter Personen, daſs man in Paris, Wien und Neapel nicht gröſsere Pracht gesehen habe.

Trefflich hat der Regisseur unserer Oper, Herr **Blum** seine zum Theil sehr verwickelten Aufgaben gelös't, geschmackvoll und zum Theil malerisch schön waren die von Herrn **Titus** (Balletmeister) geordneten Tänze und Gruppen und unser Orchester sowol, als das Chor, unter der Leitung des würdigen, bei unsrer Bühne höchst verdienten Herrn Chordirektors **Leidel** haben auch bei dieser Gelegenheit die Ehre eines der vorzüglichsten — vielleicht des vorzüglichsten Vereins dieser Gattung behauptet.

Die erste Rolle (Alcidor — nicht in der Personenliste, wol aber in ihrer Wichtigkeit und Gröſse) war unserm herrlichen **Bader** anvertraut, dessen edle, kräftige und seelenvolle Stimme schon den edlen, seiner Kunst treu, ganz und innig ergebenen Künstler zeigt. In jedem Momente seines Spiels und Gesanges erkennt man, wie ernstlich dieser wahre Künstler sich in seine Rollen vertieft, sie ganz durchdringen, nach allen ihren Intentionen wieder geben will und sich nie an den Wir-

*) Der Ztg. erster Jahrgang No. 52. S. 442.

kungen seiner schönen Stimme, oder an einem allgemeinen Reiz des Gesanges genügen läſst, niemals auch der augenblicklichen Stimmung und Laune sich anvertraut, sondern den Sinn und die innere Bedeutung der Rolle fest ergreift und in allen ihren Momenten dieser Auffassung getreu bleibt. So gab er denn auch in der neuen Oper jeden Moment der schwärmerischen Träumerei, des süſsen Entzückens der Liebe, des aufblitzenden Heldenfeuers getreu dem Dichter und den Intentionen des Komponisten wieder und erhob sich mit dem Dichter in den beiden ausgezeichnetsten, wahrhaft dramatischen Momenten in Spiel und Gesang zu dem höchsten Ausdrucke, der eben hier gefodert ward. Wir meinen seinen verzweiflungsvollen Ausbruch gegen Almovars eigenmächtiges Schalten:

Der Höllenpein gleicht meine Qual u. s. w.

und seine Klage in der Wüste, zu der die innig rührende Klage des Trostlosen in der folgenden Scene zu rechnen ist:

Kein Glück hat, dieses Herz voll Gram zu trösten, Macht!

Ihm zur Seite stand Madame Schulz als Selaide, deren innige musikalische Empfindung, deren Künstlerglut, deren süſse und dabei mächtige Stimme uns eben so oft entzücken, als ihre seltene Kunstfertigkeit zur Bewunderung hinreiſst. In allen diesen Beziehungen hat sie sich auch in Alcidor bewährt und gewiſs wird ein Kleeblatt, wie sie, Herr Bader und — Madame Milder (als Oriane) mit ihrer schönen Stimme und, wo Gelegenheit dazu vorhanden, dem groſsartigen Vortrage — bildeten, zu den groſsen und kostbaren Seltenheiten gehören.

Auch die übrigen Rollen waren, namentlich Almovar, durch Herrn Blume besetzt, in den besten Händen. Herr Blume zeigte besonders in jener Meisterstelle des Komponisten, wo er Selaiden sich vermählen will (im dritten Akt)

O komm und theile holde Selaide
Theile die Macht, die ein Geisterfürst dir beut.

neben inniger Milde und Zartheit die höchste Würde, und stellte im Finale des zweiten Aktes in seinem Zürnen mit Alcidor uns ein herrliches Bild des Genienfürsten — soviel dies möglich ist — dar. Herr Sieber leistete als Groſsmagus, was seine Rolle gewähren kann; Herr Devrient der jüngere (Ismenor), den wir als Figaro in Rossini's Barbier von Sevilla und vielen andern Stücken so gern sehen, muſs die Recitative im Alcidor freier vortragen und deutlicher aussprechen.

Die letzte Vorstellung hat zu wohlthätigem Zwecke statt gehabt und das Werk muſs nun bis zum Winter ruhen.

Sr. Majestät der König hat dem Komponisten die allerhöchste Zufriedenheit in einer sehr gnädigen Kabinetsordre zu erkennen gegeben und die zur Vermählung der Prinzessin der Niederlande, Königl. Hoheit, geprägte goldne Medaille beigefügt.

A. B. Marx.

Paris im Mai 1825.

(Schluſs aus No. 26.)

Nur wenigen ist das Vergnügen zu Theil geworden, Kalkbrenners anmuthiges liebliches Spiel zu bewundern; er spielte in keinem öffentlichen Konzerte, sondern nur zuweilen in Gesellschaften, wo man den glücklichen Moment abwarten muſste, ihn zu hören; seine Kompositionen, besonders sein Grand Rondo brillant, Gage d'amitié, und sein Septuor, sind hier sehr beliebt. — In demselben Falle, wie mit Herrn Kalkbrenner, befand sich auch das Publikum in Betreff des jungen Felix Mendelsohn-Bartholdy; alle Künstler aber, welche seine beiden Klavier-Quartette, welche er in mehren Gesellschaften vorgetragen hat, gehört haben, stimmen darin überein, daſs er schon tief in die Kunst eingedrungen sei, und zu den schönsten Erwartungen berechtige; sein Spiel ist sehr brillant und präzis und voll von eben so vieler Energie, als er Genie in seinen Kompositionen zeigt. —

Als vor anderthalb Jahren der kleine Liszt nach Paris kam, machte er ungemeines Aufsehen, und ich möchte fast sagen, er erregte allgemeinen Enthusiasmus; viele sind von diesem Wahne noch nicht zurückgekommen; der gröſste Theil des Publikums aber, welcher

Digitized by Google

das schöne Talent eines Kindes von 13 — 14 Jahren dennoch bewundert, kommt darin überein, daſs seine Exekution fertig und brillant ist, daſs aber in seinen soit-disant Improvisationen seine Ideen ungeordnet herumirren, und man eine Unzahl von Passagen hört, ohne sich erklären zu können, wie sie dahin gehören.

Die kleine Schauroth, Schülerin des Herrn Kalkbrenner; Dem. Belleville, Schülerin des Herrn Czerny in Wien und Mad. Szimanowska gaben hier mehre Konzerte und hatten Beifall; von ersterer verspricht man sich sehr viel.

Wenn ich es bis zuletzt aufgespart habe, vom berühmten Hummel zu sprechen, so war es, um ihn in eine ganz andere Kategorie zu setzen. Als dieser bewunderungswürdige Künstler, dessen Kompositionen hier schon seit langer Zeit bekannt und geschätzt sind, sich entschloſs, die allgemeine Neugierde zu befriedigen, so war man nicht wenig erstaunt; man glaubte in ihm das System der überaus brillanten durch die schwierigsten Passagen verzierten Exekution noch gesteigert zu sehen, fand aber ein durchaus anderes Spiel ohne Charlatanismus, mit einer Weisheit, Mäſsigung Lieblichkeit und Kraft, die dem Erstaunen bald Bewunderung und Entzücken folgen liessen. Seine Improvisationen erregten Enthusiasmus, und von den übrigen vortrefflichen Musikstücken, welche dieser Meister vortrug, will ich nur seines herrlichen Septetts erwähnen, welches den ungetheiltesten Beifall hatte, und in jedem Gemüthe den Wunsch erregte, es öfters zu hören. Er gab 4 Soiréen in den Sälen des Herrn Erard (Instrumentenmacher) von denen die beiden letzteren, obgleich der Eintrittspreis sehr bedeutend war (12 Francs) eine groſse sehr gewählte Gesellschaft angezogen hatten, eben so auch das Konzert in dem Saale des menus-plaisirs (Conservatoire).

Die Künstler, um ihm zu beweisen, wie sehr sie sein Talent schätzten, lieſsen auf Subscription eine Medaille schlagen, welche auf der einen Seite Hummel's Bildniſs hat, und wo man auf der andern die Worte liest:

Les artistes
et amateurs
français
à Hummel.
1825.

und ein Stammbuch, welches die Namen aller Subscribenten enthält, wurde ihm zugleich mit der Medaille überreicht. —

VI. Allerlei.

Herr Redakteur!

Sie haben sich bereitwillig erklärt, in Ihrer musikalischen Zeitung, einen ausgeführten Bericht über das groſse Talent des in unsern Staats – und Gelehrten-Zeitungen schon erwähnten Karl Eckardt aufzunehmen, und ich unterziehe mich gern diesem Geschäfte.

Er ist 1820 den 17ten Dezember in Potsdam geboren, sein Vater steht als Wachtmeister bei der 3ten Eskadron des 2ten Garde-Landwehr-Kavallerie-Regiments in Berlin.

Sobald einiges Bewuſstsein bei diesem Kinde eintrat, machte die Musik auf dasselbe groſsen Eindruck. Alle Stücke in Molltonarten erregten bei ihm Weinen, — die Durtonarten Ruhe und strenge Aufmerksamkeit, und bei falschen Tönen fing er an gewaltig zu schreien. Mit 3 Jahren wohnte der kleine Knabe einer Musik-Probe bei, die das Trompeter-Korps von dem Regimente, bei dem sein Vater steht, veranstaltet hatte. Er hörte mit angestrengter Aufmerksamkeit zu; plötzlich aber rufte er dem Baſsposaunenbläser an, daſs er falsch spiele, der Musikdirigent sah die Stimme nach und fand die falsche Note die dem Kleinen unerträglich war. Einige Zeit nachher führte ihn der Vater zu einer kleinen Orgel. Der Kleine bemerkte bald an ihr eine Klaviatur, und ging rasch zu ihr hin; allein da die Bälge nicht gezogen wurden, konnte sein Wunsch nicht erfüllt werden. Nach manchen Fragen zog nun sein Vater die Bälge und foderte ihn auf zu spielen. Der Kleine rasch und froh ans Werk, aber als das Instrument Töne gab, die er noch nie vernommen hatte, erschrack er auſserordentlich. Nur nach langem Zureden beruhigte sich, der Knabe, söhnte sich aber erst spät mit der Orgel aus.

Digitized by Google

Er hatte noch nicht sein viertes Jahr vollendet, als ich ihn kennen lernte. Es wurde mir frei gestellt, unter einigen 40 Tonstücken, die er nach dem Gehör und ohne alle Hülfe gelernt hatte eins zu wählen. Ich wünschte nun folgende 3 zu hören: 1. Chor aus Preciosa, 2. den Walzer aus dem Freischützen, und 3. die Polonaise von Möser. Er spielte sie ohne Anstoſs und mit dem gröſsten Ausdrucke. Dieſs bewies mir sein Auffassungsvermögen und Gedächtniſs. Sein musikalisches Gehör zeigte sich dadurch, daſs er jeden Ton, den man im Nebenzimmer auf einem Klavier angab, richtig zu nennen wuſste. Ich führte ihn vor einiger Zeit zu einem ihm fremden Instrument, und lieſs mir von ihm die Töne nennen, die ich anschlug. Sein so höchst sicheres Gehör schien ihn zu verlassen, er fehlte stets um einen halben Ton; allein die Ursach dieses Verfehlens war diese, daſs das Instrument um einen halben Ton zu tief gestimmt war. Gegenwärtig erräth er die Namen von allen Dur- und Molltonarten, ohne die Klaviatur zu sehen; kürzlich errieth er die Töne von sehr schwierigen Akkorden ebenfalls durchs Gehör. (Es wurden ihm unter andern eine Menge verminderter Septimen-Akkorde in getheilter Harmonie angeschlagen). Er ist im Stande, die meisten seiner Stücke in einer andern Tonart zu spielen. So transponirte er ein Stück aus D dur in Gegenwart mehrer Kunstkenner durch alle 12 Tonarten, und zuletzt spielte er das Stück aus D und B moll mit richtiger harmonischen Begleitung. Sein richtiges Taktgefühl verrieth sich, da er 6 Stücke nach dem Metronom zu erstenmal, und ohne zu fehlen, spielte. Seine Neigung zum Denken und Schreiben ist auſserordentlich. Die Nachmittagsstunden füllt er gewöhnlich durch Notenschreiben aus. Vor einigen Tagen machte ich ihm die Aufgabe, sich ein kleines Stückchen zu denken und dann niederzuschreiben. Er foderte Papier und schrieb; sehr bald war das vollendet, allein schwer zu errathen, was es sein sollte. Als er sich aber nun an's Klavier setzte und es spielte, so fanden sich die Noten gröſstentheils heraus, nur hatte er in der Eintheilung gefehlt.

Es wird bereits sein Portrait und eine Polonaise von seiner Komposition gedruckt.

Mit seinem Talente verbindet nun der Kleine ein sehr gutes Aeussere und ein höchst kindliches, liebenswürdiges Betragen. Er ist von Natur sehr zart, genieſst aber eine sorgfältige Pflege bei seinen Eltern. Die geistigen Kräfte sind ungemein stärker als die physischen, und es ist sehr interessant ihn in seiner Ausbildung beobachten zu können.

Er bekömmt unter meiner Aufsicht den Unterricht von Herrn Rechenberg, der sich für den Unterricht bei Kindern durch seine Geduld — durch die nöthige Strenge und durch unermüdeten Fleiſs auszeichnet. Von mir selbst bekömmt er alle Wochen nur eine Lektion, bis sich seine Kräfte mehr entwikkelt haben und ich mit gröſserem Nutzen in die Entwickelung seines herrlichen Talents werde einwirken können.

In einiger Zeit werde ich mit Vergnügen Ihnen das Weitere mittheilen.

Berlin, den 14ten Juni 1825.

Greulich.

Nachsatz.

Die Zahl der Wunderkinder, von denen man seit Mozart einen zweiten Mozart, oder sonst Auſserordentliches erwartete, hat sich immer stärker vermehrt und die Erwartung ist so oft getäuscht worden, daſs man zuletzt, wie es scheint, etwas gleichgültiger gegen die Erscheinung geworden ist und sie schon bisweilen als einen Gegenstand mehr der Neugierde, als der Bewunderung und zutrauensvoller Hoffnung betrachtet. Finden wir gleichwohl jedes Kind, als einen erst noch werdenden Menschen, als eine räthselhafte Gabe, unsers Antheils werth, wie sollte dies nicht vorzüglich und fortwährend mit ausgezeichneten Kindern der Fall sein? Es scheint aber in dieser Lage der Sache angemessen, daſs man sich verständige, was von solch früher Erscheinung eines besondern Talents zu halten und zu erwarten sei. Vielleicht werden wir dann unsere Erwartungen im Allgemeinen etwas herabstimmen, besonders aber unsere Sorgfalt, wo uns Einwirkung zusteht, verdoppeln, wenn wir uns überzeugen, daſs die Schuld getäuschter Hoffnung von jungen Talenten oft mehr in uns, als in jenen lag.

Nicht aus der Geschichte der Künstler dürfen wir genügende Aufklärung erwarten. Wir finden da die entgegengesetztesten Resultate, einen Mozart, der im fünften und siebenten Jahre sich auszuzeichnen begann, einen Dr. Crotch, der im vierten Jahre be-

Digitized by Google

wundert und im vierundzwanzigsten vergessen war; wir sehen noch in unserer Mitte Felix Mendelsohn Bartholdy, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, ja viele schon erfüllt hat, und könnten manchen schon jetzt halb vergessenen, entschieden unbedeutenden Künster nennen, der vor nicht vielen Jahren als Knabe hinlängliche Bewunderung erregte. Selten aber erhalten wir hinreichende Aufklärung über die Verhältnisse, unter denen frühe Talente ihre Vollendung erreichten oder verfehlten; selten wird uns nur Auskunft ertheilt über das, was diese früh erweckten Kinder eigentlich geleistet haben. Statt uns genau zu unterrichten, in welcher Weise ihr Auffassungsvermögen gewirkt, und welchen Inhalt ihre eigenen frühen Schöpfungen gehabt haben — damit man von ihnen auf den geistigen Inhalt zurück zu schlieſsen vermöge — statt uns auf die Keime hinzuweisen, aus denen sich Künstlerthum entfalten können: wird über das neue Talent mit allgemeinen Ausdrücken mehr eines blinden Enthusiasmus, als einer klaren Erkenntniſs berichtet und die Palme des Künstlerruhms wird ausgetheilt, wo wir über die Entwickelung des Künstlers wachen sollten. Freilich ist jenes leichter und bequemer, auch für den groſsen Haufen anreizender, als dieses. Allein nichts ist nichtiger und unfruchtbarer, als jener falsche oder leere Enthusiasmus, der sich aus lauter Liebe zur Sache selbst blendet und lieber nichts sehen will, um nur nicht da und dort etwas Unerwünschtes mitzuerblicken.

Der vorstehende, mit den Nachrichten anderer Blätter übereinstimmende Bericht über den interessanten Knaben Eckard könnte Anlaſs geben, die Erscheinung frühen Talents sorglicher, als bisher wohl geschehen, zur Beobachtung zu ziehen und wir dürfen vielleicht von dem einsichtvollen Aufseher und Lehrer des Kindes, Herrn Greulich, von Zeit zu Zeit weitere Nachrichten über die Entwickelung des jungen Musikers erwarten. Der Unterzeichnete hat nie Gelegenheit gehabt, ein so frühes Talent zu beobachten, und kann also, bei den oben erwähnten Verhältnissen, keine auf Erfahrung gegründete Meinung über solche Erscheinungen aussprechen. Indeſs läſst sich vielleicht ein fester Gesichtspunkt finden, wenn man sich vorstellt, welche Beziehungen die Tonkunst auf das Gemüth des Menschen hat und auf das eines Kindes haben kann. (Schluſs folgt.)

(Nachtrag zu Rellstabs Reiseberichten.)

Hic jacet Tibullus. — Mantua me genuit, cet.

Ich habe niemals ein gewisses schauerliches Gefühl der Ehrfurcht verlieren wollen und können, welches bei Kindern, den richtigsten Thermometern der Wahrheit der Empfindungen, besonders leicht erregbar ist, und welches sich durch das Betrachten von Gegenständen und Orten erzeugt, zu dem groſse Männer in einer, wenn auch nur rein sinnlichen Beziehung gestanden habe. Der Hut Friedrichs des Groſsen, der Degen Karls des zwölften (in der Rüstkammer zu Dresden) waren mir stets Reliquien; ja was ist der Sinn der Reliquie selbst, als eben diese wahre Empfindung, die Göthe im Tasso durch die Worte:

> Die Stätte
> Ist heilig, die ein guter Mensch betrat!

auch als die seinige kund giebt? — Doch ich breche meinen vertheidigenden Eingang ab und komme zur Sache selbst. Es ist nämlich das Haus, in dem Mozart geboren worden, und Michael Haidns Grabmahl, wovon ich zu erzählen im Sinn habe. Salzburg ist als diejenige Stadt bekannt, die die reizendste Lage in Deutschland, vielleicht in Europa hat. Deshalb betritt, besonders jetzt, sie fast jeder Reisende nur in der Absicht, über die Umgegend derselben die Stadt selbst zu vergessen. Ehemals, als noch ein souverainer Fürst Erzbischoff von Salzburg und Steiermark in Deutschland war, und die Pracht des geistlichen Hofstaates weit gerühmt wurde, erwartete man auch wohl in der Stadt selbst, namentlich von den herrlichen Kirchenmusiken, die hier aufgeführt wurden, etwas. Jetzt ist das vorüber und die Gassen sind verödeter, als die, Augsburgs. So geschieht es denn wohl häufig, daſs man jetzt diesen Ort betritt, ohne zu bemerken, daſs er einstmals eine der hauptsächlichsten Pflegestätten für Musik, insonders Kirchen-Musik war. Eine lange Reihe von Jahren leitete diese letztere Michael Haidn, der Bruder Josephs. Wie es dem Dom zu Freiburg einen groſsen Theil seines Ruhms nehmen möchte, wenn er zu Straſsburg, Kölln, ja selbst in Wien neben dem Stephan erbaut worden wäre, so ist wahrscheinlich der Name Haidn für diesen trefflichen Komponisten ein Hinderniſs gewesen; anderntheils aber auch die Art und Weise seines ganzen Verhältnisses. Eine Messe, überhaupt eine jede Kirchenkomposition, fin-

Digitized by Google

det an sich schon weniger Verbreitung, als eine Oper, (wie denn auch wohl in Deutschland summa summarum mehr Menschen täglich ins Theater, als in die Kirchen gehen) vollends aber dann, wenn, wie in Dresden, das Gesetz Statt findet, alle für die Kirche geschriebenen Sachen derselben ausschlieſslich verbleiben. Zum Theil war dies, doch will ich für diese Gesprächsweise erhaltene Nachricht kein schwörender Bürge sein, auch in Salzburg der Fall. Daher ist von den Werken Michael Haidns wenig bekannt geworden; ich selbst habe in Heidelberg eine sehr unvollkommene Ausführung einiger Stücke aus einer Messe von ihm (Manuscript) gehört. Allein dies wenige war bedeutend, und wenn man dem Urtheile derjenigen, denen man sonst Vertrauen zu schenken nicht abgeneigt ist, auch hierin einigen Glauben schenken will, so darf ich auf diese Autoritäten hier versichern, daſs Michael Haidn fast durchgängig sehr bedeutende Werke geliefert hat, die sich in mancher Hinsicht sogar vor denen seines groſsen Bruders und innigsten Freundes (testimonio aequalium) auszeichnen. Ein ernster, der Würde des Gegenstandes angemessener Stil, sorgfältige Behandlung des Orchesters, und gründliche gediegene Arbeit sollen, nach dem Urtheil derjenigen, die Gelegenheit gehabt haben, sich genauer mit seinen Werken bekannt zu machen, dieselben vortheilhaft auszeichnen. So war er denn ein Mann, der mit nicht ungewöhnlicher Kraft und mit ausdauernder Thätigkeit, in seinem Bereich des seinigen redlich, und mit Erfolg, gewirkt hat. Zu einer andern Zeit, ja nur auf einer andern Stelle, hätte er vielleicht gröſsern Ruhm erlangt, als mancher Name der bei geringerem Verdienst der Zunge geläufiger geworden. Doch seine Mitbürger*) haben seine Leistungen ehrend anerkannt und ihm vor kurzem (1821) in der St. Peterskirche zu Salzburg ein Denkmal errichtet, bei dessen Betrachtung ich in wohlthuend ernster Stimmung verweilte und mir vornahm, pro virili parte ein Scherflein zu dem Gedächtniſse des ehrenwerthen Mannes beizutragen. Das Erinnerungszeichen selbst ist einfach wie der Sinn und das Wirken des Mannes, dem es gewidmet. Neben einem Altar, auf welchem eine halb enthüllte Todten-Urne steht, ist ein schwarzes Kruzifix mit goldnen Strahlen emporgerichtet. An die Urne lehnt sich eine Lyra halb von der Falte des Gewandes umschlungen, das die Urne bedeckt. Am Fuſse des Altars steht eine Sand-Uhr auf einem Notenheft, das die Aufschrift „Requiem" (eine Arbeit des Verstorbenen) führt. Weiterhin sind die Werke des Bestatteten zerstreut auf dem Boden ausgebreitet und durch ihre Anfangsworte wie gewöhnlich bezeichnet als z. B. Domine Deus — Tres sunt — Tenebrae fortae sunt — Kyrie eleison u. s. w. Auſserdem Lytaniae Antiphonae und Gesänge zu 4 Männerstimmen 1788, dem einzigen weltlichen Werke. Die Urne führt die Inschrift; Heic requiescit caput, und auf dem Altar liest man mit goldnen Buchstabem auf schwarzem Grunde:

Michaeli
Haydn
Nato Die 14. Sept.
1737.
Vita functo
Die 10. Aug.
1806.

*) D. h. ein Verein seiner Freunde und Verehrer.

So schön gedacht dies auf dem Denkmal ist, und in so würdigem Sinn es errichtet worden, so wäre es doch vielleicht noch besser gewesen, wenn man das Denkmal, das der Komponist sich selbst gesetzt hat, nämsich seine Werke, den Drohungen des Zufalls, oder der injuria temporum durch eine Veranstaltung der Herausgabe derselben entrissen hätte; und dazu würden sich wohl auch ausserhalb Salzburg unterstützende Hände gefunden haben.

Die zweite Reliquie, von der ich sprechen wollte, ist weniger zu beschreiben; aber desto mehr mag der, der daranstehend sie betrachtet, dabei denken und fühlen. Ich gestehe es, daſs mich erst Haydns Grabmahl aus dem Rausch, in der die Wundergegend, in der Salzburg liegt, mich gewiegt hatte, wieder erweckte, und mich erinnerte, daſs ich in Mozarts Geburtsorte sei. Ich lieſs mich nach dem Hause, wo er das Licht der Welt erblickt und die ersten Jahre seines Lebens zugebracht hatte, führen. Hier war mir nichts unbedeutend; und nur mit diesem Vertrauen zu einer Art von Glaubenseinfalt und Willigkeit des Lesers unternehme ich es einige Worte davon zu sagen. Es ist dies Gebäude von alterthümlichem Ansehn und, wie fast die meisten Häuser Salzburgs in einem einigermaſsen veralteten italienischen Styl erbaut worden, so daſs die Ringmauern um einige Fuſs über den Anfang des Dachs hinausragen, dergestalt, daſs von diesem gar nichts zu erblicken ist. Es zählt vier Stockwerke, und hat eine Breite von 5 Fenstern; das untere Geschoſs ist mit Gewölben besetzt. Das Haus geht auf zwei Straſsen, oder vielmehr auf einen Platz, den Kollegienplatz und eine Straſse, die Getraidestraſse, hinaus. Der Hofraum ist auf der rechten Seite mit hölzernen Gallerien umgeben, die bei regnigtem Wetter der Spielraum für die Kinder zu sein pflegen. Wie manches Mal mag der Knabe dort seine Freistunden zugebracht und mit der träumerischen Phantasie des Kindes in sich selbst eine Bedeutung geahnt haben, von der die Vorübergehenden nichts erkannten. Der Zufall fügte es, daſs grade einige Knaben in den Hof kamen und sich dort verweilten. Ich konnte nicht umhin, sie aufmerksam zu betrachten, ob ihre Physiognomien vielleicht irgend etwas versprächen. Jede Kindesphysiognomie verspricht; warum wird so wenig gehalten? Ich fürchte, es ist mehr die Schuld der Erwachsenen als der Erwachsenden. — Doch wenn ich noch mehr und ferneres hier phantasieren wollte, so möchte am Ende mir daraus eine Schuld erwachsen, die ich lieber vermeiden will. Ich breche darum ab, empfehle aber doch jedem Reisenden, daſs er sich einige Augenblicke abmüſsigt, um diese beiden Reliquien zu betrachten. Und reis't einmal ein Zeichner durch Salzburg, so bitte ich ihn, das Haus in dem Mozart geboren worden (so gut wie das in dem Shakespear das Tageslicht erblickte), treu zn zeichnen. Herr Schlesinger nimmt es gewiſs in Verlag, und giebt es als Beilage zur musikalischen Zeitung aus. Rellstab.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 13. Juli. — Nro. 28. — 1825.

II. Recensionen.

Il crociato in Egitto. Grand' Opera del Signor M. Giacomo Meyerbeer. Klavier-Auszug. Mailand bei G. Ricordi. Florenz bei Ricordi Grua et Comp. Berlin, bei A. M. Schlesinger. Paris, bei Moritz Schlesinger.

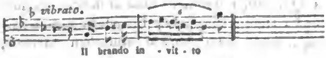
Der in Italien durch seine Opern: Romilda e Costanza, Emma di Resburgo und Margherita d'Anjou berühmt gewordene, Rossini gleich hoch gefeierte Maestro Meyerbeer kann billig nicht nach dem Maaſsstabe beurtheilt werden, welchen wir bei dramatischen Werken für die deutsche Bühne anzulegen gewohnt sind, und dabei mit vollem Recht auf Ausdruck, Karakteristik und Wahrheit als höchste Bedingnisse sehen, wie Gluck, Mozart, Beethoven, Spontini und K. M. von Weber sie erfüllen. Meyerbeer, obgleich ein gebohrner Berliner, und in Voglers strenger Harmonie-Schule für die Tonsetzkunst gebildet, lebt seit beinahe 15 Jahren die Blütenzeit seines Lebens jenseits der Alpen (meistens in Florenz, Venedig, Mailand oder Neapel) und muſste in dem glücklich heitern Lande des Gesanges, unter stets wolkenlosem Himmel, umgaukelt von schmeichlerisch süſsen Tönen der italienischen Sänger, um als Opern-Komponist zu gefallen, dem Geschmack folgen, dem seit Rossini's glänzender Erscheinung dort alles huldigte. Ob dieser Geschmack der richtige, und ob nicht der Zeitpunkt eingetreten ist, wo auch in Italien mehr auf Wahrheit des Ausdrucks im Gesange gehalten werden dürfte? Diese Untersuchung würde uns hier zu weit von unserm eigentlichen Zweck entfernen. Bis jetzt ist indeſs der Rossinische Geschmack in Italien noch vorherrschend. Ihm hat also auch Meyerbeer in seiner neuesten Oper folgen müssen, welche er für das Theater Fenice in Venedig schrieb, und die sowohl dort, als in Florenz und Triest mit dem entschiedensten Beifall aufgenommen wurde. Theil hatten an dem günstigen Erfolge auch die berühmten Sänger Veluti, Crivelli, Tacchinardi, die Lalande, Lorenzani u. m. Meyerbeer versucht es allmählig, die Italiener auch an gründlichere Harmonie und gehaltvollere Instrumentirung zu gewöhnen, darf dabei indeſs nur vorsichtig zu Werke gehn, wenn er in Italien seinen Ruhm nicht auf's Spiel setzen will.

Il Crociato in Egitto soll so eben in London unter Mitwirkung der Pasta auf der italienischen Opernbühne erscheinen. In Paris bereitet der dort jetzt anwesende Komponist selbst die Aufführung vor. Auch in Mailand und Padua wird diese Oper jetzt einstudiert. Der vor uns liegende voluminöse Klavier-Auszug ist von Luigi Truzzi gut spielbar und vollständig eingerichtet. Der erste Akt enthält (keine Ouvertüre, sondern) zur Einleitung Chor und Pantomime, 2 Kavatinen, 3 Duette, 1 Romanze und Terzett, 3 Chöre mit Ballet, und das Finale.

Der 2te Akt enthält 1 Rondo, 2 Arien, 1 Quintett, 1 Hymne, (Inno di morte) 2 Chöre und 1 Duetto Finale. Die Introduktion bezeichnet, nach einer kurzen einfachen Melodie, welche entfernte Trompetenstöſse unterbrechen, beim Aufgehn des Vorhanges, die Arbeiten der Galeerensclaven und deren traurige Er-

Digitized by Google

innerungen an die entfernten Ihrigen. Ein Chor spricht ihre schmerzlichen Empfindungen noch deutlicher aus. Die Sortita der Prima Donna (Palmide, Signora Lallande) schlieſst sich an, und geht in ein Duett mit dem ersten Baſs (Bianchi) über, welches der Chor begleitet. Die ganze Scene rundet sich wohl und muſs auf der Bühne von vieler Wirkung sein. Ein reizend melodischer Chor: Urridi vezzose mit Tanz wird von Sclaven gesungen, welche den schlafenden Knaben Mirva bewachen. Dies Gesangstück bewegt sich in leichten Rythmen und athmet Anmuth und heitere Freude. Ein ausgezeichnet gearbeitetes Duett von Palmide und Armando (Veluti) erhebt sich in leidenschaftlichem Schwunge weit über die italienische Form, erfodert indeſs zwei sehr fertige Sängerinnen, um in Deutschland gut ausgeführt zu werden. Die Alt-Partie ist besonders von weitem Umfange und in dem höchst zarten Andantino sind beide Stimmen gleich bedeutend an Figuren, Kadenzen und getragener Kantilene. Auf der Bühne, wie im Konzert, muſs dies Duett sehr effektuiren. Ein Schiffer-Chor folgt. Die Violinen bezeichnen malerisch die Bewegung der Wellen, die Bässe dagegen den Ruderschlag. Wir gehen zu der Scene und dem groſsen Duett über, welches für Veluti und Crivelli geschrieben ist. Imponirend beginnt das Allegro Maestoso: Va! Die zu scharfe Ausweichung von E-dur unmittelbar in den $\frac{6}{4}$-Akkord von E-moll, ist auf frappanten Effekt zu sehr berechnet. Rührend tritt die schöne Melodie des Andante: Non sai qual incanto, in As-dur hervor. Sopran und Tenor imitiren das reizende Thema. Mit innigem Gefühl des Schmerzes ist besonders die schöne Stelle in der Musik ausgedrückt: tua madre ou muove per te (per me? —). In eigenthümlichem Rythmus tritt das $\frac{2}{4}$-Allegro ein:



in welchem die gerundete Ausführung der Sextolen-Figur jedoch kunstgeübte Sänger erfodert. Die Koda mit dem stringendo molto schlieſst sich der jetzt beliebten italienischen Form an. — Ein sehr heiteres, angenehmes Gesangstück ist das Terzett: Giovinetto cavaliere, für Sopran, Mezzo-Sopran und Alt, dessen Schluſs von vorzüglicher Wirkung, jedoch schwer auszuführen, da der Gesang reich figurirt ist. Das erste Finale ist durch einen fünfstimmigen Kanon ausgezeichnet, dessen Erfindung und Durchführung dem, den Zauber südlicher Melodie mit deutscher Kraft der Harmonie vereinenden Meister Ehre macht. Der Mezzo-Soprano fängt mit dem Thema: Sogni vidенti, an, der Tenor folgt; diesen beiden Stimmen schlieſsen sich der höhere Sopran, Kontra-Alt und Baſs an. Von überraschender Wirkung ist die enharmonische Ausweichung nach E-dur (statt Fes) und der Rückschritt in As-dur natürlich, schwer ausführbar indeſs die Vereinigung der Sextolen und Triolen mit der $\frac{2}{4}$ Bewegung. Ungemein lieblich tritt das Ritornell bei dem Andantino con moto $\frac{3}{8}$ Takt ein und die Singstimmen nehmen diese zarte Melodie auf, indem sie mit einer figurirten Kadenz schlieſsen. Das folgende groſse Ensemble-Stück, mit dem der erste Akt voll Feuer und Leben schlieſst, läſst sich ohne Kenntniſs der Handlung aus dem bloſsen Klavier-Auszuge nicht beurtheilen. Ueberhaupt aber ist die Oper an Ensemblestücken reich und enthält wenig Arien. Dies hat den Komponisten auch veranlaſst, für die bevorstehende Aufführung in Paris noch einige Scenen neu hinzuschreiben, welche dem bei Moritz Schlesinger in Paris herausgegebenen Klavier-Auszuge des Crociato beigefügt werden sollen.

Der zweite Akt beginnt mit einem sanften, melodischen Rondo für den Kontra-Alt, dem sich im Allegro der Chor anschlieſst. Die ganze Scene, von einer kunstfertigen Stimme ausgeführt, muſs von glänzender Wirkung sein. Eine imposante Sopran-Arie folgt; der Schluſs in D moll und D dur zeichnet sich besonders durch karakteristische Haltung aus. Der deutsche Harmoniker tritt in dem Chor der Verschwornen „Nel silenzio, fra l'orror"

bedeutsam hervor. Besonders überrascht die Ausweichung in Ges dur. Anfangs- und Schluſs-Ritornell mit den Pauken-Soli's ist dabei effektvoll angebracht. Das folgende Q u a r t e t t und Q u i n t e t t zeichnet sich besonders in der ersten Hälfte durch schöne Kantilene und erfahrne Stimmenführung aus. Das Allegretto ⅜ in E-dur „o Cielo" ist im Motiv glücklich erfunden und höchst ansprechend. Ueberhaupt ist Meyerbeer an Melodieen reich, wenn er gleich gewissen Mode-Wendungen der Italiener zu oft folgt, als daſs nicht die Rossinische Manier bemerkbar werden sollte. Ausdruck und tiefere Empfindung verläugnet indeſs der Tramontaner nie. Ein so genannter Inno di morte (Todes-Hymne) wird durch ein spannendes Ritornell, Recitativ und Chor eingeleitet. Mit harpeggirender Harfenbegleitung, Posaunen und Hörnern, beginnt der Trauergesang des Tenor's: Suona funerea, dem sich der dreistimmige Männer-Chor anschlieſst. Sehr sanft und tröstend tritt in F dur das speriamo in te Signore etc. ein und die Stelle: silenzio, ardir e fedelta, ist durch Modulation und Melodie wahrhaft ergreifend. Die Oper schlieſst mit einem D u e t t für Sopran und Mezzo-Sopran, dem sich der Chor anschlieſst. Es scheint uns, daſs ein ausgeführtes Finale hier mehr an seiner Stelle gewesen wäre, insofern die schon sehr starke Oper dadurch nicht unverhältniſsmäſsig verlängert sein dürfte. Es wäre sehr zu wünschen, daſs dies — freilich für italienische Sänger geschriebene, sich über die früheren Arbeiten Meyerbeer's bedeutend erhebende Werk auch in B e r l i n wenigstens als K o n s e r t-Musik genossen werden könnte, wenn die scenische Aufführung nicht ausführbar sein sollte, woran indeſs bei so reichen Mitteln b e i d e r Theater kaum zu zweifeln ist. Sei dem, wie ihm wolle, so ist der „Kreuzzug" der Oper von Venedig's Lagunen durch das reizende Arno-Thal an die Ufer der Themse und Seine höchst ehrenvoll für den Crociato, und diese Wallfarth hat dem Sänger einen frischen Lorbeerzweig in den Kranz seines Künstler-Ruhms gewunden, der in Hesperiens lachenden Gefilden nie welken, aber auch in dem deutschen Elb-Florenz durch sinnige Pflege blühend erhalten wird.

Giusto.

Quatuor de Joseph Haydn, arrangé à 4 mains par J. P. Schmidt. Op. 33. No. 2. Berlin bei T. Trautwein. Preis 20 Gr.

Ref. hat sich schon lange gewundert, daſs man in einer Zeit, wo die Uebermaſse moderner und leerer Kompositionen das Verlangen nach soliden Werken der klassischen Periode wieder neu beleben muſs, noch nicht fleiſsiger zu Joseph Haidns Quartetten gegriffen und sie dem klavierspielenden Publikum dargeboten hat. Erst neun Nummern aus einigen achtzig sind bei Simrock in Bonn im Klavierarrangement zu vier Hände erschienen, und nach ihnen ist das vorliegende das erste, was dem Ref. zu Gesichte kommt.

Der Werth und Karakter Haidnscher Quartette ist wol zu bekannt, als daſs man hier noch einen Bericht über die Komposition selbst erwarten sollte. Leichtigkeit, Frische, ununterbrochener Erguſs, Anmuth und Zartheit sind die Eigenschaften des vorliegenden:

u. s. w.

wie der meisten Quatuors von Haidn und dabei ist das Arrangement so zweckmäſsig und leicht ausführbar, daſs sich das Werk auch besonders zur Beschäftigung mittelmäſsig geübter Schüler und zur Befestigung eines reinen musikalischen Sinnes in ihnen eignet, ja vor den meisten neuern Werken eben zu diesem Zwecke empfohlen werden muſs.

Wir wünschen, daſs Hr. I. P. Schmidt, dem wir schon manche interessante dramatische Komposition (wir erinnern an seine Feodora, die Alpenhütte, das Fischermädchen und den Abend in Madrid, der eben jetzt auch in Dresden und Weimar gegeben wird) verdanken, sich noch zu mehren Lieferungen gleich der jetzigen bereit finden lassen und auch so um die Tonkunst verdient machen möge.

K.

Digitized by Google

Sechs Gesänge von E. Schulze, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt u. s. w. von Siegmund Neukomm. Berlin bei A. M. Schlesinger. Preis 18 Gr.

Unter hunderten von Liedern finden sich nur einzelne gelungene und viel Verfehltes oder Unzureichendes stöſst uns selbst in den Sammlungen sonst bewährter Komponisten auf. Wenn wir diese Erscheinung mit der groſsen Masse von Liederheften zusammenhalten, die Jahr aus, Jahr ein bei allen Verlegern zu Tage gefördert wird, so können wir nicht verkennen, daſs die Komposition des Liedes weit gröſsere Ansprüche macht, weit mehr Schwierigkeiten hat, als sie zu haben scheint. Oft mag man sie wol deswegen für leicht halten, weil im Liede nur ein einfaches Gefühl, keine in das innere und feinere Geäst zu verfolgende Empfindung, nur ein allgemein aufgefaſster Zustand, keine individuell und genauer, bestimmter ausgesponnene Gemüthslage, wie z. B. in der Arie, darzustellen ist, und weil deshalb das Lied wenig Ansprüche an eine tief angelegte Form, an eine reiche und kunstvolle Ausführung macht, vielmehr sie nothwendig von sich abweiset. Allein eben in dieser Beschränkung liegt die Schwierigkeit der Liederkomposition, in der die Tonkunst der Dichtkunst gleichsam voraneilen, die Komposition ihre Idee schneller darlegen soll, als das Gedicht selbst vermocht hat, da doch umgekehrt die Tonkunst ihren Inhalt nur langsamer und breiter, allmählig in vielen einzelnen Anklängen der Empfindung entfalten kann, die Dichtkunst aber; bei ihrer Fähigkeit den Gedanken auszusprechen, weit schneller ihr Ziel erreichen muſs. Sehr wenige unter den unzähligen Liedergedichten lassen sich auf eine bestimmte Grundidee zurückführen, die aus jedem Verse uns anspräche — man müſste denn einen so allgemeinen Gedanken dafür annehmen, daſs er keine künstlerische Wirkung auf unser Gemüth mehr ausüben könnte. Nur diese wenigen Gedichte lassen sich in Liedesform wahrhaft genügend komponiren und dann hängt ihr Gelingen davon ab, daſs sich ihre Grundempfindung dem Komponisten in Einem Moment zusammendränge; denn hier ist nicht Zeit, sein Gefühl während der Arbeit zu erwärmen und keine Gelegenheit, durch kunstreiche Ausführung — durch Zuthun aus eignem Ideenvorrathe — zu ersetzen, was der Begeisterung am Gegenstande etwa abgegangen wäre. Wo der Komponist diesen einen günstigen Moment nicht zu ergreifen vermocht, oder der Dichter ihn nicht geboten hat, da kann das Lied keinen andern, als einen sehr verallgemeinerten, nicht bestimmten, nicht eigenthümlichen Inhalt erlangen — oder der Tondichter verläſst die Form des Liedes und schreibt ein „durchkomponirtes Lied, einen — Gesang," wie man die erst in der neuesten Zeit bei uns hervorgetretene Form nennt. In den ersten Fall sind die ältern Liederdichter, z. B. der in diesem Fache so thätige und oft glückliche Reichard, öfters gerathen. Ein groſser Theil ihrer Liederkompositionen hat einen unbestimmten Inhalt, von dem sich nichts weiter behaupten läſst, als daſs er der Form der komponirten Verse angemessen ist und den Inhalt des Gedichts ungefähr, obenhin andeutet, ihm wenigstens nicht widerspricht. Zu dem zweiten Falle hat man sich in der neuern Zeit bei der immer höhern Ausbildung der Tonkunst für bestimmten und genauen Ausdruck hingezogen gefühlt, je weniger die früher wohl zureichende allgemeine Auffassung fürder genügen konnte. Das Vorzüglichste hat in diesem Fache Karl Maria von Weber geleistet. Seine durchkomponirten Lieder begleiten den Dichter in jedem Momente getreu, ohne darum einer musikalischen Grundidee zu entsagen und sich an den einzelnen Vorstellungen des Dichters zu zerstreuen.

Jetzt zeigt sich auch, (so viel wir wissen, zum ersten Male) der Ritter Siegmund Neukomm in diesem Gebiete, den wir bisher nur aus gröſsern Arbeiten *) namentlich aus einer höchst kunstreich gearbeiteten und in-

*) Vergl. No. 19. S. 145 d. Ztg. über seine Kantate, der Ostermorgen von A. Wendt.

haltreichen Messe kennen gelernt hatten. Seine vorliegenden sechs Gesänge gehören dem eigentlichen und dem durchkomponirten Liede an. Sie enthalten viel Lobenswerthes, manches Treffliche, und würden von beiden noch mehr darbringen, wenn die Wahl der Gedichte überall glücklicher gewesen wäre. Allein würde ein Komponist ein Gedicht wählen, wenn es ihm nicht — wenigstens im Augenblicke der Wahl — musikalisch zusagte? Wer ein schwaches oder unmusikalisches Gedicht aus freier Wahl komponirt, der bekennt sich zu ihm, nimmt dessen Inhalt als die Grundidee seiner Komposition auf, und muſs den Vorwurf, der das Gedicht trifft, in so fern mit auf sich nehmen. Bei einem solchen Fehlgriff, einer solchen Mangelhaftigkeit der Grundidee kann übrigens manche edle Kraft in der Ausführung entfaltet und im Einzelnen derselben viel Gutes und Schönes dargelegt werden. Dann belebt sich der Wunsch, daſs der Komponist künftig von Grund aus das Richtigere und Höhere ergreife, um ein Vollendetes zu schaffen. —

In No. 1. der Neukommschen Gesänge besingt der Dichter — seine Zerstreuung:

Ich sang von wildem Schlachtgetümmel,
Von kühner Helden Sieg und Grab
Da stahl ein Glanz sich, wie vom Himmel,
Auf mein erzürntes Lied herab.

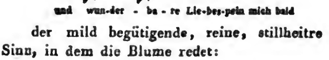
Es ist „die Liebste," die freundlich vorbeigeht, wenn auch von fern, wenn auch des Sängers nicht gedenkend —

Doch waren holde Liebessterne
Mir schnell im dunkeln Lied erwacht.

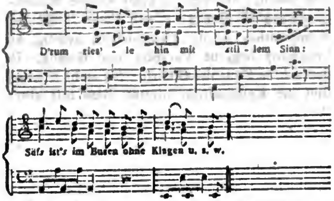
Er vergleicht zuletzt das Lied dem Herzen, in dem sich trüb und freudig, sanft und wild, Lust und Schmerz, Kampf und Liebe zusammendrängen. Mit dem Heldenlied ist es dem Sänger nicht Ernst gewesen, und die Liebe hat ihn eben auch nicht tief erfüllt, wie der reflektirende Schluſs zeigt. So hat denn auch der Komponist nichts als die Zerstreuung des Dichters wiedergeben können; er muſste das Lied durchkomponiren und den Ausdruck einer Einzelheit an dem der folgenden aufgehen lassen. Muthig, in kriegerischer Marschbewegung (G-dur $\frac{4}{4}$ — auf diesen Theil der Komposition ist die Ueberschrift, kräftig, zu beziehen) beginnt Vorspiel und Gesang. In der dritten Zeile des Gedichts (da stahl u. s. w.) und der Komposition nimmt diese mit einer Ausweichung nach D-dur — einen ganz andern (melodisch und rythmisch anders erscheinenden) weichen, sanften Karakter an, erhebt sich in ihrer vierten Zeile, bei der Erscheinung der Liebsten, nach B-dur und giebt die Betrachtung des Sängers in veränderter Taktart ($\frac{6}{8}$) und Tonart (G-moll, dann G-dur, H-moll, G-dur, A-moll, G-dur) vergeblich unter den Gegensätzen in der Reflexion des Dichters nach einem bestimmten und einheitsvollen Ausdrucke ringend.

Auch No. 2., eine ziemlich kühle Betrachtung über Leiden und Freuden, hat den Komponisten nicht innig ergreifen können, und es scheint dem Ref. bemerkenswerth, daſs beide Gesänge die letzte Zeile mit einem ermattenden — fast möchte man sagen, einschläfernden Schlusse — mit jenem perdendosi, in dem besonders neuere Komponisten eine ohnehin weichliche Empfindung vollends zerschmelzen und zergehen lassen, wiederholen; das ist das wahre Resultat eines schwächlichen Zustandes und solche Kompositionen rezensiren sich damit selbst.

Unter No. 3. und 4. erhalten wir aber um so erfreulichere Gaben. Die erste dieser Nummern giebt uns den Zwiesprach des Quells und der Blume, nach der sich jener in liebender, nimmer befriedigter Sehnsucht emporheben möchte, von der er nur Ein Blatt erfleht zur Stillung des Verlangens. Das Wogen und unruhige, verlangende Drängen, in dem der Quell anstrebt:



der mild begütigende, reine, stillheitre Sinn, in dem die Blume redet:



sind sehr gut ausgedrückt und das Ganze ist einheitsvoll, in Einem Flusse niedergeschrieben.

No. 4., „Sternlein" benannt, ein Lied jener weichen, still leidenden, hingegebenen Sehnsucht, jener entsagenden Trauer um ein verlornes Gut, das früher unser Herz erfüllet. Unser Komponist, der dieses Grundgefühl hervorgezogen, hat dadurch das Gedicht verschönt und erhoben, da der Dichter alles gethan, sein Gefühl an „Sternlein," die in der Höhe und im Meere spielen, zu verspielen.

Weniger begünstigten die letzten Gedichte

No. 5. Lieb' im Leide, Leid in Liebe und

No. 6. Lebensbild, den Komponisten, und gewährten nicht mehr musikalische Erhebung, als etwa die beiden ersten. Doch enthalten beide, wie die ersten Kompositionen, manchen interessanten, den geübten Musiker bewährenden Zug und können wenigstens auf mehr Antheil hoffen, als viele jetzt erscheinende. Wir wünschen aber, daſs Herr Neukomm für künftige Gesangkompositionen jedes Gedicht, dessen Kern nicht musikalisch ist, von sich weise und sich nicht durch einzelne Anklänge, oder den Schimmer einzelner Züge über diese erste und wichtigste Prüfung hinweglocken lasse.

Die Ausstattung vom Verleger ist gut, der Preis angemessen. M.

III. Korrespondenz.

Weimar. Uebersicht des Januar.

Das Groſsherzogliche Hoftheater hat in diesem Monate keine musikalische Neuigkeit geliefert, wohl aber einige geschätzte Opern wieder aufs Repertorium gebracht, nämlich: „Doktor und Apotheker, Der neue Gutsherr, Je toller je besser, und Die Entführung aus dem Serail. Wiederholt wurden Don Giovanni (italienisch) 2 mal und Kamilla. Im „Doktor und Apotheker" waren beschäftigt: Herr Franke (Doktor), Herr Hunnius (Apotheker), Mad. Dürand (dessen Frau), Dlle. Schmidt (dessen Tochter), Madam Eberwein (Rosalie), Hr. La Roche (Sturmwald), Hr. Klein (des Doktors Sohn), Hr. Seidel (Sichel) Hr. Stiebritz (Polizeibeamter).

Die in ihrer Art unübertreffliche Operette wurde wieder mit vielem Vergnügen gehört; obgleich Hr. Hunnius wegen trivialer Komik, Dlle. Schmidt wegen einiger Schwerfälligkeit in aufsteigenden Passagen und Trillern und Hr. Seidel weder in Stimme noch dem zu seiner Rolle erfoderlichen Aeuſsern, ihre Vorgänger erreichten. Mad. Dürand und Mad. Eberwein fanden, wie früher, den verdienten Beifall. Hr. La Roche und Hr. Franke waren, jeder in seiner Art, recht brav. Herr Klein lieſs seine Arien, die sich nicht für seine Stimme eignen, aus. Möchten doch alle Sänger und Sängerinnen gleiche Politik beobachten! — Ihre Stimmen würden dadurch länger gut erhalten, und die Zuhörer wenigstens für ihr gutes Geld nicht gepeiniget. — Die Deutschen eignen sich gern das Gute fremder Nationen an; hierinnen aber stehen viele deutsche Sänger den Italienern nach, die sich gewaltig hüten, auch nur Einen Ton zu singen, der der Natur ihrer Stimme nicht angemessen wäre.

Welcher Nutzen würde nicht zugleich für den deutschen Gesang daraus erwachsen? — Die Herren Komponisten, die jetzt auf Kosten der Sänger die Welt mit ihrem Ruhm erfüllen, und sie glauben machen wollen, nur vom Orchester aus könne die Musik wirken, die deshalb den Sänger durch Instrumentalmassen zwingen, seine Gefühle gleichsam auszurufen, würden durch die Sänger gedämpft u. müſsten von selbst auf den rechten Weg zurückkehren, wollten sie ferner ihre Namen auf den Repertoirs sehen, und erkennen lernen, daſs kein Instrument der menschlichen Stimme gleich kommt; so wie Messing noch lange kein Gold ist, obgleich es diesem dem Ansehen nach ähnlich ist. —

Der neue Gutsherr ist eine von den französischen Opern, die sich durch gute Behandlung des

Digitized by Google

Stoffes; und leichte, anmuthige Musik auszeichnen, und, gut ausgeführt, überall gefallen müssen. Auch hier, wo man kleine einaktige Opern nicht oft zu geben pflegt, wird sie von Zeit zu Zeit gern gesehen. Hr. Klein gab den Gutsherrn, Hr. La Roche dessen Kammerdiener. Die für Hr. La Roche hohe Lage der Stimme schien seinem sonst trefflichen Spiele einigen Eintrag zu thun. Mad. Eberwein erwarb sich als Babet in dem Liede, in welchem sie die Rechte des Gutsherrn beschreibt, lauten Dank des Publikums. Den Verwalter gab Hr. Hunnius in bekannter Manier; Hr. Seidel den Hans zu groſser Ergötzlichkeit der Lachlustigen; besonders gefiel eine von ihm eingelegte Arie, in welcher er den groſsen Schmerz schildert, der ihn sicher beträfe, wenn er Babet nicht zur Frau erhielte; dann das Glück, was ihm Babets Besitz gewähren würde. Meisterhaft drückte Hr. S. den Uebergang von einer Empfindnng zur andern in Gesang und Mimik aus.

Die Operette „Je toller je besser“ gehört unter die Gattung, die mehr gespielt als gesungen sein will, weil die Intrigue, die hier vorherrschend ist. wenig Gesang erlaubt. Man hat daher bei Besetzung derselben mehr auf passendes Aeuſsere und Gewandtheit im Spiel, als anf ausgezeichneten Gesang zu sehen. Die neue Besetzung der Armandine (Dlle. Schmidt), des verschmitzten Bedienten Hr. La Roche) und des Schwaben (Hr. Seidel) konnte nicht gewählter sein. Dlle. Schmidt sang ihre Partie recht brav, und leistete in Deklamation und Spiel, was man von einer so jungen Künstlerin billigerweise verlangen kann. Nach dem, was wir im vorigen Bericht über die mimischen Talente der Herrn La Roche und Seidel gesagt haben, unterliegt es keinem Zweifel, daſs sie ihre Rollen mit dem besten Erfolg ausführten. Sehr gut wurde ein Inpromtu des Hr. La Roche aufgenommen, das dieser in der Scene anbrachte, wo der Rittmeister als Kunsthändler La Roche verkleidet ausgeht, um sich auf diese Weise den Eintritt in Cerberti's Haus zu verschaffen, und hierauf der Bediente seine Besorgniſs über das Gelingen dieses Unternehmens ausspricht, indem er seinem Herrn nicht genug Verstellungskunst zutraut. „Ja,“ fügte der Künstler hinzu, „hätte mein Herr mir die Kopie des La Roche übertragen, mir wäre sie gewiſs gelungen.“

Herr Moltke (Rittmeister) erfreute das Auditorinm durch schönen Gesang. Hr. Franke (Cerberti) war recht brav.

In Mozarts Entführung aus dem Serail sang Dlle. Schmidt zum ersten Male die Konstanze und bezeugte hierinnen lobenswerthe Fortschritte in Gesang und Spiel. Ihre beiden Arien fanden lebhaften Beifall, der in solchen brillanten Gesangstücken einer jungen hübschen Sängerin nie entgeht, selbst wenn sie unter der Mittelmäſsigkeit vortrüge. Das junge, leichtbewegte Publikum hört in dem Falle nur mit den Augen, und Eine Bewegung eines runden schönen Armes macht, daſs es zehn verpfuschte Passagen gar nicht in Betrachtung zieht. Das ältere, besonnere Publiknm glaubt: die Jugend muſs man aufmuntern, damit sie Muth bekömmt. Wie oft aber wird nicht Mangel an Kunstfertigkeit für Aengstlichkeit gehalten! Das gute Kind, statt fleiſsig zu studiren, wähnt mit schnellen Schritten das höchste Ziel der Kunst erreicht zu haben, und geht so für die Kunst verloren. —

Meisterhaft in Gesang und Spiel gab Hr. Ob. D. Stromeier den Osmin. Mit einiger Modifikation könnte man wohl auf ihn anwenden, was Joseph II. nach der ersten Vorstellung der Entführung, welche zu Wien 1782 statt fand, gegen Mozart äuſserte: „Diese Musik ist zu schön für unsre Ohren; doch sind gewaltig viel Noten darin!“ „Gerade so viel, als sich gehört,“ antwortete der Künstler. In Bezug auf Hr. Ob. D. St. könnte man mit Recht sagen: seine Stimme ist zu schön zum Osmin. Doch das läſst sich leichter als das Gegentheil ertragen; und somit wünscht gewiſs jeder hier lebende Verehrer Mozarts, nie von einem Andern den Osmin zu hören, als von Hr. St.

Bei Durchlesung obiger Anekdote dringt sich uns noch die Frage auf: Was wohl Joseph II. über die neusten italienischen und deutschen Opern sagen würde, da er so streng über die Entführung urtheilte, die sich z. B. gegen Rossini's Opern wie ein schönes, natürliches Mädchen gegen eine Kokette verhält? — Und ob wohl Rossini und seine Nachfolger eben so frei, fest überzeugt, etwas wahrhaft Gutes vollbracht zu haben, wie Mozart dem Kaiser antworten könnten? —

Den Belmont kann kein Sänger schöner vortragen als Hr. Moltke. Zum Blondchen kömmt

Digitized by Google

Mad. Eberwein ihr lebhaftes Spiel, Sicherheit in den schweren Ensemblestücken und eine klangvolle Stimme sehr zu statten.

In Kamilla glänzten Fr. v. Heigendorf (Kamilla) und Hr. Ob. D. Stromeier (Graf Uberto) und ärndeten den rauschendsten Beifall. Hrn. Moltke (Grsf Loredano) liegen einige Passagen nicht vortheilhaft; übrigens war er sehr lobenswerth. Mad. Eberwein übernahm wegen plötzlicher Abreise der Dlle. Müller die Ghitta, ohne daſs man eben darüber betrübt gewesen wäre. Hr. Thieme (Genaro). Hr. Franke (Cola), das Orchester und der Chor boten alle Kräfte auf, die sehr gelungene Komposition würdig zu exekutiren.

Uebersicht des Februar.

Mit Webers allbeliebtem Freischützen machte msn den Anfang, und er wurde von dem schon bekannten Personale trefflich gegeben. So auch Cherubinis Meisterstück „Der Wasserträger.“ Den Wasserträger giebt Herr Stromeier, den Grafen Armand H. Moltke, dessen Gemahlin Md. Eberwein. Das verborgene Fenster oder ein Abend in Madrid von I. P Schmidt wurde 2mal gegeben, aber ohne günstigen Erfolg. Der Grund davon ist, daſs man hier, wie oben schon angedeutet wurde, kleine Opern nicht besonders liebt. Dennoch wurde sie, da sie der Ober-Direktion von einem hochgeschätzten und vielerfahrnen Künstler bestens empfohlen worden, an einem, für Weimar höchst festlichen Tage aufgeführt, an dem man gewohnt ist, etwas Ausgezeichnetes im Theater zu hören. Genannte Operette enthält zwar recht hübsche Gesangstücke, die durchgehends den gebildeten und gewandten Komponisten verrathen; kann aber deshalb noch nicht ausgezeichnet genannt werden. Die getäuschte Erwartung war der artigen Musik eben so nachtheilig, wie die in 3 Akte ausgedehnte Intrigue, die, in 1 Akt zusammen gedrängt, unterhaltend sein könnte. Von Seiten der Regie und dem ausführenden Personale wurde Alles aufgeboten, was dieser Operette eine gute Aufnahme verschaffen konnte.

Den 22. gab Herr Zizold im Saale des Stadthauses ein Konzert, in welchem er auf der Flöte ein Konzert von Dulou und Variationen von Fürstenau, dessen Schüler er ist, so ansgezeichnet vortrug, daſs ihm der lebhafteste Beifall zu Theil ward. Frau von Heigendorf sang unübertrefflich eine schöne Arie aus Zelmira von Rossini mit obligater Harfe von Dem. Schmidt sehr brav gespielt, und die Rhode'schen Violinvariationen. Ref. hat letztere von der Katalani gehört: so ausgezeichnet sie auch diese sang so erreichte sie doch hierinnen Frau von Heigendorf vollkommen, und übertraf sie wol noch in kunstgerechter Ausführung der chromatischen Tonleiter. Herr Musikdirektor Eberwein spielte das, bei Schlesinger in Berlin erschienene, Violinkonzert in D-moll von A. Bohrer. Komposition und Ausführung fanden die günstigste Aufnahme. Mit einem Theil der herrlichen Sinfonie in C-dur von Beethoven wurde das Konzert eröffnet und mit dem andern beschlossen, und bildete so einen kostbaren Rahmen um die wohlgewählten Konzertstücke. Die Nacht im Walde wurde kalt aufgenommen.

Uebersicht des März.

Der Saalnixe 2ter Theil amüsirte von Neuem. Sehr brav sind in dieser Oper Dem. Schmidt (Hulda), Mad. Dürand (Salome), R. Holdermann (Lilli), Herr Seidel (Minnesänger), Herr Franke (Larifari). Hierauf folgte Achilles (italienisch) 2mal, fand aber, im Ganzen genommen, nicht die auſserordentliche Theilnahme, die ihm sonst zu Theil wurde. Die Karaktere sind hinsichtlich der Musik ganz flach gezeichnet; einige Stücke könnten füglich in der komischen Oper placirt werden, die mehrsten sind viel zu lang. Solche Musik kann nur durch groſse Kunst eines Sängers belebt und gehoben werden, — wovon uns Brizzi, als er vor mehren Jahren hier den Achilles als Gastrolle gab, den sprechendsten Beweis lieferte. Trotz dem, daſs Brizzi's Stimme schon stark abgenommen hatte, riſs er doch als Achilles mit seinem seelenvollen, karakteristischen Vortrag, verbunden mit dem lebendigsten Spiele, alles zur Freude und Bewunderung hin. Mit ihm rangen Fr. von Heigendorf (Briseide) und Herr Stromeier (Agamemnon) in vollem Besitz schöner Stimmen, um den Preis. Diesem herrlichen Trifolinm verdankt Paer den ausserordentlichen Beifall, der ihm noch gezollt wurde, als Herr Moltke den Achill übernommen, dem diese Rolle, streng genommen, auſser der Sphäre liegt, in welcher er bedeutend wirken kann. Dem Patroclo (Herr Thieme) wäre, im Gesang, mehr Leben und Freiheit zu wünschen gewesen. Im Uebrigen war diese Vorstellung sehr gelungen zu nennen.

(Schluſs folgt.)

VI. Allerlei.

Der Schluſs des Aufsatzes: „über Wunderkinder“ nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 20. Juli. Nro. 29. 1825.

II. Recensionen.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Zweiter Band. Leipzig bei Karl Knobloch. 1825. 8. 427 Seiten.

Unser hochverehrter Veteran übergiebt hier dem musikalischen Publikum den zweiten Band einer Sammlung, deren erster im vorigen Jahrgange der Zeitung *) angezeigt worden ist. Daſs der Inhalt dieses Werkes als ein wesentlicher Theil des innern Lebens des Verfassers angesehen werden muſs, daſs er nicht blos lehrend und erweckend dem Künstler, sondern auch anregend, erleuchtend dem Kunstfreunde und interessant allen Gebildeten ist, haben wir schon bei der Ankündigung des ersten Bandes ausgesprochen und damit zugleich den zweiten karakterisirt, so daſs nun unsre damals (S. 159.) scherzweise ausgesprochene, aber recht ernstlich gehegte Hoffnung zu unserer wahren Freude in Erfüllung gegangen ist. So kann sich denn diese Anzeige der ersten als deren Fortsetzung anschlieſsen und hat nur über den besondern Inhalt des zweiten Bandes, den der Verf. wiederum in

Bildnisse,
Betrachtungen und
Vermischtes

theilt, zu berichten. Es ist dabei weniger die Absicht des Ref., diesen Inhalt auszugsweise vorzulegen (denn man soll ihn in seiner eigenthümlichen Gestalt kennen lernen) als einige von den Betrachtungen anzuknüpfen, deren Erweckung oder Befestigung er dem Buche verdankt.

*) No. 17. 18. S. 149. 157.

Das erste Bildniſs ist E. T. W. Hoffmanns, dessen Wiederaufstellung uns selbst nach der ausführlichen Biographie des seltsamen Mannes nicht überflüssig scheint. Hoffmanns Leben und Schicksal ist in mehr als einer Beziehung namentlich für Künstler höchst lehrreich. Folgen wir seiner Geschichte, so erblicken wir ihn von Jugend an mit Musik beschäftigt, von einem Enthusiasmus für sie erfüllt, der den Inhalt seiner Schriften zum gröſsern Theil ausmacht; dennoch lebt er ihr nicht, verläſst die stets ersehnte Künstlerbahn, sobald die Umstände, die ihn hineingezwängt haben, es gestatten — und dabei meint er nicht aufzuhören, für die Kunst zu leben. Wenn wir gar seine Kompositionen betrachten, so sind wir überrascht, einen sonst so excentrischen Mann, ihn, der so stark auf Begeisterung, Glut der Empfindung und Phantasie bei dem Künstler drang, fast durchgehends in der Sphäre des Gewöhnlichen, seine Empfindung in sehr abgekühlter Temperatur, seine Phantasie, einzelne Züge in Undine und dem Kreuz an der Ostsee ausgenommen, überall gelähmt zu sehen. Allein sein Leben erklärt sich selbst und seine Kunstleistungen. Wir finden ihn von der ersten Jugend an von Personen umgeben, die er gröſstentheils übersieht, wenigstens an Regsamkeit übertrifft, deren Schwächen er durchschaut; mit Dingen beschäftigt, die er gleich leicht sich aneignet, ohne daſs eines ihn vorzugsweise angezogen und ganz erfüllt hätte. So entfaltet sich in ihm immer mehr jener Egoismus, der nur das Ich überall geltend machen will und alle Gegenstände nur in der einen Beziehung betrachtet, in wie fern das Ich sich an ihnen bethätigen, bemerk-

Digitized by Google

bar machen, wo möglich bewundern lassen kann. Nichts aber ist unzulänglicher, als diese Eitelkeit, zumal bei solchen Gegenständen, die die ungetheilte Hingebung des ganzen Menschen fodern, wo sie gedeihen sollen; denn der Egoismus kann wol einen Enthusiasmus an einem Gegenstande, nicht aber eine innige und dauernde Liebe zu einem Gegenstande entzünden. Namentlich in der Kunst ist mit einer, wenn auch noch so enthusiastischen Begierde, sich geltend zu machen, ohne wahre Liebe zur Sache, ohne ein vollkommnes Erfülltsein von dem Gegenstande kein Gewinn; und so sehen wir auch Hoffmann in dem vergeblichen Streben, aus jenem Enthusiasmus der Eitelkeit eine Geltung und Selbstbefriedigung zu gewinnen, die nur die Frucht einer wahrhaften und thatkräftigen Liebe sind; so sehen wir ihn in jeder Kunst und mancher Wissenschaft geschäftig und nie befriedigt, Aufsehen machend, überraschend, blendend — und nie sich selbst genügend, nie andern und sich zuverlässig, immer mehr in Unstätigkeit verfallend. So muſs er zuletzt seine künstlerische Stellung verlassen, da sie nur den beglücken kann, dem eine unwiderstehliche Neigung zur Kunst sie nothwendig macht; und so muſste er in der ihn unbefriedigenden, amtlichen Stellung immer greller in sich zerfallen. Indem sich ihm alle andern Bestrebungen zu egoistischem Zwecke gestalteten, ging sein Ich an ihnen und zuletzt an manchem unedlen Stellvertreter auf und verloren. —

Diesem Manne gesellen wir einen zweiten, der in der dritten Abtheilung unsers Buches nur in einer Scene, aber meisterhaft gemalt ist, so daſs man aus dem wohlgetroffenen, in jedem Zuge bedeutenden Bilde das vorhergegangene und spätere Leben des Originals klar wiedererkennt. Es ist hier von Scheller die Rede, der höhere Anlagen verspielt hat, nämlich als Virtuos. In ihm kämpften der Drang zum Schaffen und die Trägheit, die es nicht zu einer anhaltenden, ausdauernden Bestrebung gelangen läſst. Auch er, wie Hoffmann, ist an dem Unvermögen untergegangen, dem angebornen edlen Streben sich ganz und mit freudiger ausdauernder Kraft zu weihen, und sein Fall war herber, wie in ihm der Drang heftiger und thatenloser — oder die Thätigkeit verfehlter gewesen zu sein scheint. So ist an ihnen, die den edlen Flammentod, das Hingeben des Ich's an das Höhere gescheut haben, das Wort des Unsterblichen in Erfüllung gegangen:

Sagt es Niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet, —
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,
Die Dich zeugte, wo Du zeugtest,
Ueberfällt Dich fremde Fühlung,
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest Du gefangen
In der Finsterniſs Beschattung,
Und Dich reiſset neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht Dich schwierig,
Kommst's geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist Du, Schmetterling, verbrannt.

Und so lang' Du das nicht hast,
Dieses Stirb und Werde
Bist Du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeln Erde.*) —

Mildere, friedvolle Bilder einer beschränkten, aber in sich befriedigten Thätigkeit hat unser Verf. jenen beiden gegenüber gesetzt und den Manen Ernst Ludwig Gerbers (der in seinem historisch-biographischen Tonkünstlerlexikon so Vielen ein Gleiches gethan) Johann Heinrich Rolle's und des ziemlich unbekannten Emanuele d'Astorga ein gebührendes bescheidenes Denkmal geweiht. Die Lebensabrisse der beiden letztern sind in der Form einer Korrespondenz gegeben, in der eine Gattin ihrem Gatten über das musikalische Wesen in einem Gesangvereine berichtet. Bei der groſsen Zahl solcher Vereine in unserer Zeit wird die Grund-Idee, die der Verf. an seiner fingirten Gesellschaft in's Leben treten läſst, besondere Aufmerksamkeit verdienen. „Vor Anfang der Ausführung — heiſst es —

*) Aus Göthe's westöstlichem Divan.

Digitized by Google

theilt jedesmal der Vorsteher der Gesellschaft über die von ihm gewählten Hauptstücke und ihre Verfasser das mit, was er für nöthig hält, Allen die rechte Ansicht davon, das Verstehen, das Unterscheiden derselben, mithin die Eingänglichkeit in sie, zu erleichtern, die Gemüther dafür zu stimmen, die Erwartungen aus dem Unbegränzten auf den rechten Punkt zu leiten" u. s. w. Wie ersprieſslich würde ein solches, schon von Heinse in der gehaltreichen Hildegard von Hohenthal vorgebildetes Verfahren zur geistig-musikalischen Förderung der Gesangvereine in Akademien und auf Theatern beitragen! Von dem ausführenden Personal im Ganzen ist nicht zu erwarten, auch gar nicht zu verlangen, daſs es die Fähigkeit habe, jedes vorzutragende Tonstück ohne fremde Hülfe zu verstehen, die in ihm liegende Idee selbst aufzufinden und die ihm eigenthümliche Art der Ausführung sicher zu ergreifen; hierzu anzuleiten und in Stand zu setzen, dies ist die höchste Pflicht des Dirigenten gegen die Gesellschaft, der ja das Haupt dieses Körpers sein soll, der Geist, der ihn beseelt. Wie selten aber diese Pflicht erfüllt werden mag, beweiset das so häufige Vergreifen im Vortrage und das Ausbleiben des Eindrucks, den so manche Komposition bei richtigem Vortrage nie verfehlen könnte; besonders aber die niederschlagende Erfahrung, daſs bei den Mitgliedern so vieler Singvereine und Akademien auſser der, dem Menschen am Ende ziemlich gleichgültigen technischen Geschicklichkeit und — dem Zeitvertreibe so wenig Gewinn, so gar wenig Wachsthum an tieferer musikalischer Bildung sichtbar wird.

Die gewöhnliche Weise, in der musikalische Vereine von ihren Dirigenten beschäftigt werden: ein Stück nach dem andern, wie sie eben dem Dirigenten in die Hände fallen, abzusingen, muſs den gröſsern Theil der Musiktreibenden (den, der in sich und seiner Umgebung keine Förderung findet) dahin bringen, zuletzt in jedem Stücke nur Noten zu erblicken — Melodien und Harmonien, die ihn mehr oder weniger ansprechen, je nachdem sie der seiner Individualität eignen Weise näher oder ferner sind. Es gehört mehr Anlage, mehr Eifer und mehr Zeit dazu, als die meisten Musikfreunde haben, bei so zwecklosem Verfahren nur einigermaſsen zu einer höhern Ansicht, zu einer fähigern und umfassendern Empfänglichkeit zu kommen. Die Meisten werden vielmehr auf diesem Wege zu einer geistig-musikalischen Fortbildung unfähig; denn wie man durch überhäufte und geistlos hingenommene Lektüre endlich des Denkens und Empfindens beim Lesen sich entwöhnt, so füllt jenes Verfahren den Geist mit einer Masse entseelter Formen, und entwöhnt, bei ihnen und andern sich darbietenden, auf den Mittelpunkt — das Leben zu dringen, verleidet sogar dieses Bestreben denen, die an der todten Auffassung schon ihre Thätigkeit erschöpft und, fertig zu sein, gemeint haben.

Wie anziehend und fruchtbar könnte ein Singverein, wenn es dem Dirigenten Ernst und er der Mann danach wäre, beschäftigt werden! Die Kunst — es kann nicht oft genug eingeschärft werden, denn zu wenige denken daran — ist kein in Einer Zeit Hervorgesprungenes, auf Eine Zeit Beschränktes, sondern sie ist ein dem Menschen Eingebornes und darum durch alle Zeit Fortbestehendes und sich Fortbildendes. Man kann darum keines ihrer Werke, geschweige ihr eignes Wesen anders, als im geschichtlichen Zusammenhange, vollkommen auffassen. Die Zeit, in der und aus deren Tendenzen ein Kunstwerk hervorgegangen, giebt die einzige genügende Erklärung desselben und nur in sie uns zurückversetzend werden uns ihre Werke zugänglich, können wir sie ganz verstehen und schätzen, die uns ohnedem unbegreiflich, ja werthlos erscheinen, uns oft irre leiten und verwirren, oder gedankenlos nnd indifferent lassen müssen. Nur dies ist der Weg, die gröſsten Ideen und Werke aller Perioden lebendig zu erhalten (denn nicht alles ist lebendig, was steht) und aus ihnen Lebenskräfte zu gewinnen. Während jetzt ein Theil der besten Werke und eben die gröſsten (z. B. von Sebastian Bach) für die Mehrzahl der Musiktreibenden unverständlich und gleichgültig bleiben, und höchstens Einzelheiten (wie

Digitized by Google

an Händel einzelne Chöre) gefaſst werden, müſsten alle Meisterwerke von den alten Chorälen und Palästrina an, bis auf Beethovens neueste Messe den Freunden der Kunst sich erschlieſsen, jedes sichern, unzweideutigen Gewinn bringen, jedes fördern, ihre Gesammtheit die Erkennenden zu der höchsten Stufe der schaffenden Kunst führen, wenn der Direktor seine Gesellschaft bei jedem Werke und an ihrer chronologisch geordneten Reihe für einen Blick auf die Entwickelung der ganzen Kunst auf den rechten Gesichtspunkt leitete. Ja auf diesem Wege würden sogar die Schwierigkeiten der Ausführung vermindert und die technische Vervollkomnung ungemein befördert werden. Denn man führt leicht aus, was man gut begreift und nur das Unverstandene will nicht gelingen. Auch sind der technischen Schwierigkeiten, je weiter zurück, desto weniger *); man hat überall das Einfachste und Leichteste vorweg genommen. Allein — selten bewegen solche Vorschläge, vom Gewohnten und Bequemen abzugehen; und so wird es auch bei unserm Verfasser und diesen Zeilen dabei bewenden, gezeigt zu haben, was sein sollte und nicht ist.

(Schluſs folgt.)

Concert pour le Cor en fa, par H. Gugel. Bei Schott und Söhne in Mainz. Preis 3 fl. 3 Xr.

Da die guten Konzerte für das Waldhorn so selten sind, und auch viele Virtuosen sich gerne mit dem Schweren und Ungefügigen hören lassen, so werden auch manche nach diesem Konzert greifen. Ueberwinden sie es mit Sicherheit und Leichtigkeit, so führen sie allerdings den Beweis von sich, daſs sie fertige Waldhornbläser sind, und der Beifall der Menge dürfte ihnen nach diesem Konzerte nicht fehlen. Es enthält übrigens keine neuen Ideen, auch ist von der Anordnung und Durchführung der ganzen Komposition nichts zu bemerken, auſser daſs die Prinzipalstimme sehr schwer ist. Das Orchester dazu ist mäſsig besetzt, und hat nichts Schweres noch Besonderes auszuführen.

b.

Huit fugues pour l'Orgue ou Pianoforte, composées par Mariane Stecher. Oeuvre 7. Mayence chez B. Schott fils etc. Preis 1 Fl. 24 Kr.

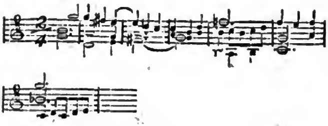
Je seltener die Erscheinung einer Fuge in unsrer Zeit ist, um so mehr fühlt man sich überrascht wenn man hier gleich eine Sammlung von acht Fugen von der Arbeit einer Dame findet. Es scheint auf den ersten Anblick erfreulich, daſs in eine Aera der Musik, wo die Männer das Gründliche dieser Kunst, ihren wissenschaftlichen Theil, fast ganz verlassen haben und sich in einer gewissen musikalischen Allmanachs-Litteratur gefallen, eine Heroine sich der ernsten trauernden Musik annimmt, und ihr würdigere Altäre wieder herzustellen sich bemüht. Allein wie alles, was gegen die Natur angeht, nur subjectiv gut geheiſsen werden kann, so findet dies auch hier statt. Das Bestreben der gebildeten Komponistin ist allerdings ehrenwerth und entspringt gewiſs aus einer sehr zu schätzenden höheren Ansicht der Kunst. Aber ob die Leistungen so sind, ob sie es sein können, das ist allerdings eine Frage, die sich nicht unbedingt bejahen läſst. Wenn man nämlich ein Urtheil im Ganzen über das vorliegende Werk fällen will, so kann man nur sagen, daſs für die Leistungen der Frauen in der Musik, von denen wir den Maasstab herzunehmen gewöhnt sind, hier allerdings viel und schätzenswerthes gegeben ist. Sobald man sich aber vorstellt, diese Arbeit rühre

*) Dies gilt nicht blos vom Treffen der Noten, sondern bei den Sängern auch von allen, ihrer Beschäftigung nöthigen Fertigkeiten. So fodert z. B. der Vortrag palästrina'scher Musik vollkommene Ausbildung des Tones (und das ist das erste Geschäft bei der Gesangbildung) die Kontrapunktisten nehmen gröſsere Sicherheit der Intonation, die Kunst zu treffen, in Anspruch, erst dann wird allmählig gröſsere Fertigkeit und zuletzt erst jene Tiefe und Feinheit des Vortrags, die unserer Periode nothwendig ist, gefodert. Alles dies sind aber die unverrückbaren Stufen, durch die ohnehin jeder Sänger geleitet werden muſs und so beobachtet die Natur im Ganzen, in der allgemeinen Entwickelung der Kunst, wie im Einzelnen, in der Entwickelung eines einzelnen Sängers, dieselbe Fortschreitung.

Digitized by Google

von einem Manne, von einem Künstler her, an den man die Forderung zu machen berechtigt ist, daſs ihm Bedeutung und Form der Fugen nicht nur klar, sondern auch natürlich und geläufig sind, so wird man gestehen müssen, daſs wenig oder nichts geleistet sei. Wenn Recensent sich schon in einer Korrespondenznachricht beiläufig mit seiner Meinung über produktive Leistungen der Frauen (bei Gelegenheit einer Komposition des Fräuleins Leopoldine Blahetka) hat vernehmen lassen, so kann er hier sie nur wiederholen. Ja er muſs es um so mehr wiederholen, als grade die Fuge dasjenige Werk ist, zu der die ausgebildetste und reichste künstlerische Phantasie gefodert wird, um bei der Strenge und erhabenen Schwere der Form dennoch beständig in freier Thätigkeit zu bleiben. Wir gestehen es gern zu, daſs einige Felder der Kunst eines so leichten Anbaues fähig sind, daſs selbst die zarte Hand der Frauen sie so zu bearbeiten vermag, daſs ihnen schöne Blüthen entkeimen; (es gelingen denselben z. B. Lieder oft besser, als den Männern, die dergleichen zarte Blumen oft zu ungestüm behandeln und sie im Keime knicken, ohne sie rein aufblühen zu lassen) allein wer eine Fuge schreibt, hat einen felsigen Boden zu bearbeiten, durch den der Pflugschar mit nervigem Mannesarme geführt werden muſs, wenn der Grund bis in die Tiefe aufgewühlt und befruchtet werden soll. — Die Verfasserin der vorliegenden Fugen ritzt aber die Erde nur, deshalb wollen auch nur Blumen hervorkeimen, gröſsere Bäume aber nicht Wurzel schlagen. Es ist ihr nicht vorzuwerfen, daſs sie die Gesetze, nach denen sie das Feld zu bestellen hat, nicht kennt, sie verstöſst im Gegentheil nie dagegen; allein sie hat sich eine Aufgabe gestellt, an der sich weibliche Kraft erschöpfen muſs, statt daſs die bearbeitende Kraft den objecktiven Widerstand jedes Stoffs und jeder Form zu überwinden und zu erschöpfen hat. Sie steht also als die Besiegte da, und nicht das Kunstwerk als das, was der Geist seiner Macht unterworfen hat. Auf diese Art weis't die Sache selbst auf die natürliche Bahn zurück, und gegen den Willen der Verfasserin geräth sie in ein Gebiet, das ihr heimisch und der weiblichen Grazie angemessen ist. In jedem Augenblicke nämlich verliert sich die strenge herbe Macht des Fugenstils in eine weichere Gattung der Empfindung, die an und für sich gut, nur hier ein hors d'oeuvre ist. Ich führe zum Beispiel folgende Stelle in Noten an und bezeichne die andern, auf die sich mein Urtheil gründet, nach Pagina und Systeme.

Fuge 1.



Fuge 5.

Ich frage, ob man bei solchen Sätzen in einer Fuge zu sein glaubt. Da ich die Themata nicht angegeben habe, muſs ich noch hinzufügen, daſs in No. 1 die ersten Noten des Themas, erst Takt 5 eintreten, und in dem Beispiel No. 2 nur der Rhythmus der thematischen Figur gebraucht ist. Diese an und für sich wohlklingenden Stellen sind so ausser dem Zusammenhang und der Natur der Fuge, daſs man deutlich sieht, wie die Natur des weiblichen Gemüths über die Leistungen, zu denen es sich künstlich aufzwingt, siegt. Belege dazu sind nachfolgende Stellen.

Fug. 2. pag. 6. System 4. Takt 2 bis Syst. 5. Takt 5.

Fug. 2. pag. 7. Syst. 4. Takt 8 bis Syst. 6. Takt 4. zum Orgelpunkt.

Fug. 3. und 4. halten sich ziemlich rein; Fug. 5 ist bereits angeführt.

Fug. 6. pag. 16. Syst. 3. Takt 9 bis Syst. 4. Takt 6.

Fug. 7. pag. 18. Syst. 4. Takt 3 bis Syst. 5. Takt 1.

Fug. 8. pag. 20. Syst. 7. Takt 4 bis Syst. 8. Takt 2.

Diese letzte Stelle ist weniger sentimental, als oftgehört und auſser dem Fugenstyl.

Ausser den angeführten Stellen spricht der Karakter der Themata und namentlich der Modulation in allen Stücken für meine Behauptung. Zum Theil wiederholen sich auch die angeführten Stellen in denselben Stücken, so daſs diese fast ganz deren Karakter annehmen, namentlich in No. 5. Aus diesem Gesichtspunkt kann man auch nicht die einzelnen stylwidrigen Modulationen und Akkordfolgen der Unkenntniſs zuschreiben, wie dies bei einem Musiker von Fach der Fall sein müſste, sondern alles reduzirt sich auf das Widerstreben der weiblichen Natur, sich in der Bildung so schweren Stoffes zu versuchen. Möchte die gewiſs sehr reich begabte und talentvolle Verfasserin ihre Kenntnisse in der Musik nicht höher schätzen, als ihre weibliche Anlage dazu, und sich recht bald mit Gegenständen beschäftigen, denen ihre Kraft und Bestimmung angemessener ist. Gewiſs werden wir dann Erscheinungen erleben, die an und für sich erfreulich sind, und ihre wesentliche Stufe in der Kunst behaupten, während die vorliegenden Leistungen nur verdienstlich für die Verfasserin sind. Um die geehrte Künstlerin auf meine Seite zu bringen, und ihr die Ueberzeugung zu geben, daſs sie sich auf einem Irrwege befindet, rufe ich noch die Kunstgeschichte zu Hülfe, und frage: ob sich in derselben eine Komponistin auffinden liesse, die durch gröſsere Werke eine Stufe in der Kunst gewonnen hätte. Auf manches unsterbliche Lied, um mit Schiller zu reden, werden wir stoſsen, auf manchen Gesang, der aus einer reich empfindenden Frauenbrust ertönte und nur deswegen verborgner bleibt, weil es ein Veilchen voller Duft und Süſsigkeit, keine Tulpe voll eitler Pracht ist.

Der Rec. will nicht hoffen, daſs er einer Dame hierdurch den Handschuh hingeworfen hat. Im Gegentheil; seine innerste Gesinnung hat sich mit der Verfasserin um so mehr befreundet, als er ihr höheres Streben aus dem unübersteiglichen Hindernisse der Aufgabe, die sie sich gestellt, erkannt hat. Ehe könnte das ganze schöne Geschlecht zürnen, daſs die herrschsüchtigen Männer ihm ein Gebiet verschlieſsen wollen, auf dem es sich auch gern ergehen möchte; allein verschlieſst man uns denn nicht mit Recht so manches heimlich stille Plätzchen der weiblichen Wirksamkeit, und müssen wir nicht diese Repressalien gebrauchen? So hoffe ich, daſs weder die Eine noch Alle zürnen werden. Sollte es aber doch sein, nun so scheint es folgerecht, daſs wer so kühn in das eine Männergebiet einbricht, auch Muth und Kraft haben werde, sich in andern Kämpfen mit uns zu messen. Da steht denn freilich zu befürchten, daſs selbst das Schwerdt nicht mehr als ausschlieſsliches Eigenthum des Mannes gelten werde, und daſs eine kühne Kriegererin mich frevelnden Beschränker der weiblichen Thätigkeiten belehnen werde, daſs wer Muth zu groſsen Unternehmungen besitzt, auch der Kraft nicht ermangelt. Ich muſs mich dem unterwerfen, weil ich der Angreifende gewesen bin. Daher erkläre ich mich bereit, wenn mir eine kühne Kriegerin den Handschuh hinwirft, ihn aufzuheben und mit Schwerdt und Lanze in die Schranken zu reiten, um meine Meinung zu vertheidigen oder — zu den Füſsen einer schönen Siegerin reuig zu widerrufen.

L. Rellstab.

III. Korrespondenz.

(Der Schluſs der „Korrespondenz aus Weimar" folgt im nächsten Stücke.)

London, vom 1. Juli 1825.

Im Theater des Königs.

Il crociato in Egitto (der Kreuzfahrer in Egypten) ward am gestrigen Abend hier aufgeführt, und gewährte uns, was man recht eigentlich eine Anhäufung von Neuigkeiten nennen kann, eine neue Oper, die einen neuen Sänger einführte, der wiederum als etwas noch Neueres, uns die neue Erscheinung eines Debütanten gab, der zu einer Gattung Sänger (Kastraten) gehört, die selbst unsrer Opernbühne so lange entfremdet gewesen war, daſs sie ebenfalls zur Neuigkeit geworden ist. In dieser Hinsicht aber war die Art der Neuerung sehr scharfsinnig

Digitized by Google

erwählt — wenn man überhaupt dieſen Verſuch wagen wollte; denn da kein Zweifel darüber obwalten kann, wie ungemein hoch geſpannt die engliſchen Vorurtheile oder das engliſche Gefühl grade über dieſen Gegenſtand waren, ſo gab es vielleicht kein beſſeres Mittel, als eben dies, ſie einigermaſsen zu entwaffnen. Mächtige Gönner ſowol, als zwiefache Neugier (Signor Velluti und den Empfang der ihm werden würde, betreffend) füllten drängend das Haus, ehe noch der Vorhang ſich erhob. Die Oper ſelbſt ward mit unzweideutigem Beifall aufgenommen, wie ſie es in der That verdient; denn ſie bietet eine Fülle der herrlichſten Muſik dar, reich an jener ausdrucksvollen Mannigfaltigkeit, welche die Eigenthümlichkeit der deutſchen Schule iſt. — Auch ward ſie — ganz unabhängig von Signor Velluti — ſehr gut ausgeführt. Romorini, Crivelli und Curioni, Madame Caradori und Signora Garcia traten darin auf; auch gab man uns einigen neuen ſceniſchen Pomp, zierliche Tänze, glänzende kriegeriſche Gruppen, Märſche und Mannövres — kurz einen muſikaliſchen Genuſs und ein glänzendes Schauſpiel. Das Drama ſelbſt fällt, wenn auch die Ereigniſſe unglaublich genug ſind, doch nicht durchaus der Rubrik des Unſinns anheim. —

Die erſte Erſcheinung des Signore Velluti aber bewies es deutlich, daſs nicht alle diejenigen, welche zu ſeinem Benefiz herbeiſtrömten, aus freundlicher Abſicht erſchienen waren, obwohl die Zahl der Beifall zollenden, bei weitem die der Gegner übertraf. Unter den Aplaudirenden zeichneten ſich mehre junge Damen in den Logen durch ihre Begeiſterung aus, und wir wüſsten in der That nicht, wann wir jemals ſo viele zarte Hände ihre ſchneeweiſsen glacé Handſchuh, zu Gunſten eines neuen Lieblings auf den Brettern, in Fetzen ſchlagen geſehen. Die wundervollen Töne und der gleich wundervolle Geſang des Darſtellers des verliebten Helden, Armando d'Orvillé (des abtrünnigen Ritters von Rhodus) verſöhnte dennoch, eben ſo wenig als die imponirende Eigenthümlichkeit ſeiner hohen Geſtalt, ihm unmittelbar alle ſeine Zuhörer. Ja, man muſs bekennen, daſs ſo etwas gleichſam Uebernatürliches — etwas ſo durchaus nicht Irdiſches, und von Allem dem was die jetzige Generation zu hören gewohnt iſt, Verſchiedenes in dieſen Klängen liegt, daſs es faſt geeignet ſein möchte, Regungen hervor zu rufen, die denen des Vergnügens ganz entgegen geſetzt ſcheinen *). Wenn nun auch der Beifall wiederholt und dauernd ertönte, ja lauter erſchallte, als es eigentlich im Opernhauſe die Etikette geſtattet, doch waren die Unzufriedenen mächtig genug, jedes da Capo zu unterdrücken; denn ſo oft der Ruf der einen Partei ihn zur Wiederholung auffoderte, brachte ihn das Ziſchen der Gegner zum Schweigen. —

Einmal ward der Kampf einige Minuten ſehr entſchloſſen fortgeſetzt; aber nachdem der Sänger mehrmals vor- und zurückgetreten war, ja ſelbſt mit verſchiedenen Zeichen der Erwartung, der Ergebenheit, ja mit wiederholten Verſuchen, den Geſang zu beginnen, auf der Scene verweilt hatte, ſiegten dennoch die Unzufriedenen, und das „da Capo“ muſste, wohl oder übel, aufgegeben werden. Aber nichts von dieſem allen hat man ſeinem Mangel an Wiſſen, oder an gewandter Fertigkeit in ſeiner Kunſt zuzuſchreiben, die gewiſs alles übertrifft, und denjenigen, welche mit dieſer Gattung von Stimmen ausgeſöhnt ſind, wahrſcheinlich einen hohen Genuſs gewährte. Das bewundernswürdigſte ſeiner Leiſtung war die Partie dieſes Sängers im Finale, insbeſondere „di carmi il tuo ſdegno“ und das Duett „Da queſte iſtante“, bei welchem man den Beifall ganz ungemiſcht nennen konnte. Es war ein überraſchender Anblick nach dem Fall des Vorhangs, Signor Velluti an der Hand und gleichſam unter dem Schutze der Madame Caradori vorgeführt zu ſehn, den Beifall der Zuhörer zu empfangen, von denen er ſichtlich den gröſsten Theil für ſich hatte. —

Wir haben heute keine Zeit von den übrigen Darſtellern zu ſprechen, doch müſſen wir noch erwähnen, daſs Signora Garcia ganz entſchieden ein groſser Liebling des Publikums geworden iſt, wozu ihre ſchöne Haltung, ihr meiſterliches Spiel, ihre gründliche Kenntniſs der Muſik, und ihre, in Betracht ihrer Jahre und Uebung, ſo hohe Fertigkeit ſie vollkommen berechtigen; ſehr verdientermaſsen ward ihr „Giovinetto Cavaliere“ da Capo gefordert. Zuweilen verziert Signora Garcia zu ſehr, ein Fehler,

*) Richtig empfunden, wenn auch noch nicht klar erkannt. Vergl. d. Ztg. erſt. Jahrg. No. 12. S. III. Marx.

Digitized by Google

den ſie wohl thun wird, nicht zur Gewohnheit werden zu laſſen. Die Engliſchen Journale vom 4. July berichten, daſs am 2. July die Vorſtellung des Crociato mit groſsem Beifall Statt fand. Der Applaus war von Anfang bis zum Ende ſtark und dauernd. Auch gegen Velnti fand keine Aeuſserung des Miſsfallens Statt. Er ward am Schluſse hervorgerufen. Auſser dem Freiſchützen erinnert ſich London keines ähnlichen Erfolgs einer Oper.

Konzert des Herrn Moscheles.

Herrn Moſcheles Konzert am Montag Abend ward von einer ſehr zahlreichen und glänzenden Verſammlung beſucht. —

Die herrlichen Leiſtungen dieſes Abends begannen mit Rombergs ſchöner Ouvertüre aus F. von einem vortrefflichen Orcheſter, unter Leitung des Herrn Kramer, ausgeführt. Madam Caradori, die wir uns ſehr glücklich ſchätzen, wiederhergeſtellt zu ſehn, ſang Moſeas:(?) „Dammi un Segnale“ mit ungemeinem Geſchmack und Ausdruck. Dann trat der Held des Abends auf, Moſcheles, der ſein eignes Konzert aus G moll (eine meiſterhafte Kompoſition) mit wunderbarer Kraft, Geſchmack und Fertigkeit ausführte. Ein lauter Beifall belohnte ſeine Anſtrengungen. Nach Variationen auf dem Horn, von Schunke, (die auſſerordentlich ſchön geblaſen wurden) und einem Duett von Torri und Begrez, beſchloſs eine Fantaiſie concertante, für den Geſang, Violine, Harfe und Pianoforte, die ganz ausgezeichnet von Madame Caradori, und den Herren Kieſewetter, Bochſa und Moſcheles ausgeführt ward, den erſten Theil.

Wir ſahen ſelten ſo mannichfach ausgezeichnete Talente, als ſie uns hier im zweiten Theile dargeboten wurden, in einer Folgereihe ſich entfalten. Ein Lied von Miſs Goodall geſungen, begleitete Harper mit der obligaten Trompete. Braham ſang ſeine eigne Kompoſition der Ode an den General Moore mit dem ihm ſo eigenthümlichen Ausdruck und Gefühl. Kieſewetter und Moſcheles ſpielten ein hinreiſsend ſchönes Duett; dann ſang Mr. Vaughan, Alexis, wobei ihn Lindley begleitete. Jetzt folgte Madame Cornega, die „Una voce poco fa“ auf die erſtaunungswürdigſte Art ſang — wir ſagen erſtaunungswürdig; denn wenn wir auch dieſe Kompoſition von den meiſten unſerer Sängerinnen vortragen hörten — nie hörten wir ſie in dem Styl ſingen, in welchem dieſe Dame ſie uns gab. Ihre Stimme iſt tief und von groſser Kraft; ihre Intonation rein und ihre Fertigkeit bewundrungswürdig. Mit der erſtannungswürdigſten Leichtigkeit machte ſie die chromatiſchen Gänge auf und nieder. Ein allgemeines da Capo ertönte, aber ſie wiederholte mit lobenswerther Vorſicht uns das Allegro. Sie ſang es in E Moll(?) und nie zuvor hörten wir es ſo tief.

Nach Attovoods dreiſtimmigem Scherzliede, of the Curfew (beim Fenerlöſchen), das von Miſs Goodall Hawkes und Mulinex geſungen wurde, ſetzte ſich Moſcheles an ſein Piano, um frei zu fantaſiren. — Er begann mit einem ganz einfachen, aus wenig Noten beſtehenden Thema, welches er nie ganz aus den Augen verlor, obwohl er in den verwickelteſten Modulationen umher ſchwärmte und einige höchſt kühne, originelle Paſſagen ausführte; zuerſt mit der rechten, dann mit der linken Hand, die ſcheinbar mit einander um den Siegespreis rangen, bis er endlich ſich ſelbſt und ſeine Zuhörer auf die höchſte Staffel des Enthuſiasmus zauberte.

Bald nach zehn Uhr erſchien der Herzog von Cambridge in der Königlichen Loge und blieb einige Zeit gegenwärtig, in den Zwiſchenräumen ſich mit den Damen unterhaltend, denen man Eingang in die Loge gewährt hatte, und deren Entfernung der huldreiche Prinz nicht zugeben wollte. Wir bemerkten auch die Gräfin Set Antonio, den Grafen vom Pomfret und eine groſse Zahl vornehmer Perſonen von hohem Range. Sir George Smart dirigirte dies ausgezeichnet vorzügliche Konzert. —

IV. Allerlei.

Siehe da, die Herren Franzoſen kommen immer mehr dahinter, daſs es mit der deutſchen Muſik etwas auf ſich haben könne. Wir wollen eben nicht dafür ſtehen, daſs ſie ſie verſtehen; aber ſie begreifen doch, daſs es etwas anderes damit ſei, als mit der ihren und der italiſchen und wollen ſich das Ding mit anſehn. Groſsen Dank ſind ſie in dieſer Angelegenheit dem Hofmuſikhändler Moritz Schleſinger ſchuldig, der mit wahrer Einſicht in die Bedürfniſſe der Zeit und mit ſeltner Thätigkeit ſich einen der erſten Plätze unter den Muſikverlegern erworben und um die gegenwärtige Neigung der Franzoſen beſonders durch die Prachtausgabe der Mozartſchen Werke beſteus verdient gemacht hat.

Jetzt hat ein anderer Verleger, A. Farrenc die Herausgabe des Fidelio in Partitur unternommen. Das Subſcriptions-Programm verſpricht alle möglichen Annehmlichkeiten. Nur Eine Zeile erregt Beſorgniſs, wenn wir bedenken, daſs ſie in Paris exekutirt werden wird:

> Cet opera ſera gravé tel qu'il doit être repréſenté au théâtre de l'Odeon.

O Himmel, wie werden die Franzoſen den Beethoven zuſtutzen, da ſie es ſchon mit dem Freiſchützen ſo wacker gethan! Wir in Deutſchland haben freilich keine Idee davon, wie man ein Werk von Beethoven oder Mozart ajuſtiren könne. Aber die Franzoſen verſtehen das und darum ſei Gott dem Fidelio — oder den Franzoſen genädig!

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schleſingerſchen Buch- und Muſikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 27. Juli. — Nro. 30. — 1825.

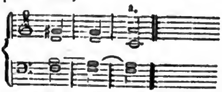
II. Recensionen.

Eine Antikritik.*)

(Eingesandt am 21. Mai; der Abdruck ist durch vorherige Mittheilung an den auswärtigen Recensenten bisher unverschuldet verzögert worden.)

Die Berliner musik. Zeitung d. J. No. 18. enthält eine Recension über Variationen von L. Berger, worin sich ein wunderliches Gemisch von Lob und Tadel, Freundlichkeit und Anmaſsung, ganz unpassenden Vergleichen, Unklarheit des Ausdrucks und Unwissenheit dergestalt ausspricht, daſs ich mir und gedachtem Werke die Genugthuung nicht versagen kann, hier einige Bemerkungen dagegen zu machen, um so weniger, als das Ganze unverkennbar den Stempel der Partheiligkeit trägt.

Zuvörderst möchte ich dem Recensenten Studium der Harmonie empfehlen; Herr .O. wird alsdann den Unterschied zwischen Akkordfolge und Modulation verstehen lernen; auch wird er erfahren, daſs in der von ihm angeführten Akkordfolge: (nicht Modulation, wie er sie nennt)



es sehr zulässig ist, die Terz des letzten Akkordes a zu anticipiren, und bei ähnlichen Fällen wird er nicht bei Anführung eines Beispiels aus Unwissenheit den Akkord, von welchem ein Intervall anticipirt ist, auslassen!

Ferner: wenn ihm ein fremdes Wort vorkömmt, wie z. B. rêve de Minka, sollte er lieber ein Dictionaire zur Hand nehmen, als dem Verfasser seine eigene Träume unterschieben. Endlich: sich mit dem bekannt machen, was die gröſsten Tonsetzer in dieser Kompositionsgattung geleistet haben, um nicht über dieselbe so leichtfertig das Verdammungsurtheil auszusprechen.

Sollte er alsdann Fähigkeit und guten Willen haben, eine Komposition zu begreifen, die sich durch reiche Fantasie, durch Geist und Gefühl, durch freie Behandlung der Form, durch Geschmack und harmonische Schönheiten so vortheilhaft unter allen ihrer Art auszeichnet, als diese Var. von Berger, so nehme er, kann er's durchaus nicht lassen, die kritische Feder wieder auf, und führe sie zum Heile höherer musikalischer Ausbildung, wenn auch eben nicht im Tone der hier waltenden Unfehlbarkeit und des weisen Rathgebers, der freilich manchem Dilettanten und Halbkenner imponirt, wahren Kunstkennern aber nur Lächeln oder ernste Rüge abdringt.

C. Arnold.

*) Buchstäblich abgedruckt. D. Red.

Antwort des Redakteurs auf vorstehende Eingabe.

Schon einigemal sind gegen tadelnde, oder (nach der Meinung Betheiligter) nicht genugsam lobende Beurtheilungen in dieser Zeitung Gegenschriften eingereicht worden, in denen die Leidenschaft der Verfasser von dem Sachgemäſsen und allgemein Wichtigen in das Persönliche, einem wissenschaftlichen Blatte Unbehörige, ja sogar Unanständige abgeirrt war. So bereitwillig die Redaktion sich von Anfang an für die Aufnahme jedes sachgemäſsen und — wie sich von selbst verstehen

Digitized by Google

sollte — anständigen Gegenberichts erklärt und die Zuverlässigkeit ihrer mehrmaligen Einladungen zu solchen Artikeln*) bei jeder Gelegenheit durch die schleunigste Mittheilung **) ohne alles Ansehn der Person bethätigt hat: so war sie es doch dem für die Zeitung und den Kreis gebildeter Leser angemessenen Tone schuldig, Mittheilungen, die der Sitte Gebildeter zuwider liefen, zurück zu weisen; und dies ist jederzeit mit der Eröffnung geschehen, daſs der zurückgegebene Aufsatz, wenn man ihn von Unbehörigem säubern wolle, in der Zeitung selbst — wenn man sich des in dieser Unzulässigen nicht enthalten zu dürfen glaube, gegen geringe Insertionsgebühren in dem, die Zeitung begleitenden Anzeiger aufgenommen werden könne.

Wenn aber endlich selbst ein achtbarer Künstler, ein gewiſs in seiner sonstigen Handlungsweise mäſsiger und besonnener Mann, wie Herr Arnold, sich durch eine mit seiner Meinung nicht übereinstimmende Beurtheilung zu einer Leidenschaftlichkeit und zu einem Tone hinreiſsen läſst, der dem, von einem edlen Streben Erfüllten fremd bleiben sollte: so erscheint es unabweislich, einmal zu besprechen, was von einer solchen Stimmung zu zu halten und zu erwarten sei. Nur um der Veranlassung willen zu dieser vorausetzlich allgemeiner interessanten Untersuchung ist der Redakteur, auf den beharrlichen Wunsch des Herrn Arnold, von seinem Grundsatze für diesmal durch die Annahme jenes Aufsatzes abgegangen, nachdem er dem Herrn Verfasser seine Ansicht darüber und seinen Vorsatz, dagegen zu schreiben, eröffnet und die Zurücknahme, oder Abänderung in sein Belieben gestellt hatte. Diese Ausnahme soll jedoch, da der Zweck der Redaktion schon an ihr erreicht werden kann, die erste und letzte sein, und künftig wird jede von der Sache und dem dieser Zeitung angemessenen Tone in Unbehöriges, oder gar Unziemliches sich verirrende Eingabe stillschweigend beseitigt und vernichtet werden. In dem musikalischen Anzeiger zur Zeitung finden dergleichen jedoch vor wie nach gegen geringe Insertionsgebühren Aufnahme; man hat sich dieserhalb an die Verlagshandlung zu wenden. —

Welchen Erfolg erwartet wol der Herr Verfasser von einem Aufsatze, dessen heftiger und beleidigender Ton das Gefühl gebildeter Menschen nothwendig verletzen und gegen den Beleidiger einnehmen muſs? Hat er nicht befürchtet, das Zutrauen zu verscherzen, das man nur dem unparteiisch, leidenschaftlos und besonnen Prüfenden entgegenbringt, indem er seinen Gegner nicht nur mit ununterbrochenen und durchgängig grundlosen Anzüglichkeiten zu verletzen sucht, sondern ihn auch geradezu der Unwissenheit und Parteilichkeit zeiht? Hätte er sich nur nach den Grundsätzen der Moral so ganz unbegründete Anschuldigung ernstlich erlauben dürfen? Parteilichkeit kann überall nur dem beigemessen werden, der zu Gunsten einer Partei seine wahre Ueberzeugung unterdrückt, oder absichtlich zu Gunsten jener eine begründete Ueberzeugung von sich weiset. Wer sich von diesen Fehlern frei hält, der kann irren, Unrecht haben, aber nicht der Parteilichkeit geziehen werden — und welche Beweise hat Herr A. zur Unterstützung einer solchen Beschuldigung? Wer die Recension unbefangen lies't, der wird vielmehr auf den ersten Blick in dem Eingange:

> Die neue Verlagshandlung von Fr. Laue, der wir zu ihrem Beginnen herzlich Glück wünschen, hat nicht nur, wie das jetzt wol von allen Verlegern der Konkurrenz wegen gethan werden muſs, ihr erstes Produkt in einer sehr angenehmen äuſsern Gestalt erscheinen lassen, sondern in der Wahl ihres ersten Artikels (der Bergerschen Variationen) deutlich den Weg angegeben, den sie künftig zu gehen Willens ist, und auf dem wir mancher interessanten Erscheinung zu begegnen gewärtig sein dürfen. Herr Berger hat zwar wenig herausgegeben, durch dieses Wenige aber den Kennern und Freunden solider Musik sich als einen Mann von nicht gewöhnlicher Bildung und mit einem ungewöhnlichen Erfindungsvermögen begabt, bekannt gemacht.

die wohlwollende Gesinnung des Herrn Rec.

*) Vergleiche der Ztg. erst. Jahrg. No. 8. S. 78. No. 12. S. 112. No. 17. S. 156. No. 50. S. 428. v. a.

**) Vergl. der Ztg. erst. Jahrg. No. 14. S. 122. No. 20. S. 177. zweit. Jahrg. No. 11. S. 83.

Digitized by Google

für den achtungswerthen Komponisten und die neue Verlagshandlung klar erkennen.

Indeſs, wir dürfen wol die Ausdrücke unsers Herrn Gegners nicht streng nach ihrer eigentlichen Bedeutung aufnehmen, sondern in ihnen durchaus nichts, als die zu heftige, zum Unwillen gesteigerte Begierde, seine Meinung siegen zu lassen, erblicken. Allein welch ein Sieg wäre das, den man der Verunglimpfung und Erniedrigung seines Gegners verdankte? Nur diejenigen Leser, die gar nicht prüfen und in dumpfer Gleichgültigkeit dem zuletzt, oder am lautesten Redenden beistimmen, könnten auf solchem Wege gewonnen werden. Wir hoffen aber, daſs unsere Zeitung solche Leser nicht hat; sie wird nur für die geschrieben, welche selbst prüfen und sich dadurch ernstlich weiter fördern wollen. Auch dieser Punkt möge denn dahin gestellt bleiben. Wir gehen zu dem wesentlichen Inhalte der Antikritik über, soweit wir uns dies erlauben dürfen; denn wir messen uns weder das Recht noch die Verpflichtung bei, Herrn Berger und sein Werk mehr, als unumgänglich nöthig ist, in diesen Streit zu ziehen, oder unsere Meinung über das letztere auszusprechen.

Herr A. ist der Meinung, daſs die Bergerschen Variationen sich durch reiche Fantasie, durch Geist und Gefühl, durch freie Behandlung der Form, durch Geschmack und harmonische Schönheiten vortheilhaft unter allen ihrer Art auszeichnen, und zur Unterstützung seiner Meinung führt er wesentlich (d. h. abgesehen von allgemeinen Ausfällen gegen den Rec., auf die man sich nicht weiter einzulassen hat) nichts an, als daſs dieser —

1. das Wort Modulation unrichtig gebraucht,
2. einen Akkord, oder eine Akkordfolge mit Unrecht gemiſsbilligt und
3. das Wort „rêve“ nicht richtig verstanden, oder den Inhalt der letzten Variation nicht richtig gedeutet habe.

Würden denn, wenn Herr A. in allen diesen Punkten wirklich Recht und der Rec. geirrt hätte, solche Kleinigkeiten etwas Erhebliches für oder gegen die Sache beweisen? Jene Harmonie möchte richtig oder falsch befunden werden, darum könnten die Variationen das beste oder schlechteste Werk sein — und der Herr Rec. möchte in allen drei Punkten geirrt haben, darum könnte man ihn noch nicht der Unwissenheit zeihen. Welcher Schriftsteller hätte nie gefehlt, nie sich im Ausdrucke vergriffen? — Allein wir können nicht einmal diese geringen Ausstellungen des Herrn A. für gegründet anerkennen.

Zu 1. Der Ausdruck „Modulation“ wird in der Tonwissenschaft durchaus in einer doppelten Bedeutung gebraucht. Einmal und im Allgemeinen bezeichnet man damit jede Harmonie- oder Akkordfolge, gleichviel, ob sie sich nur in Einer Tonart bewegt, oder aus einer in die andere übergeht; ja, sehr achtbare Schriftsteller gebrauchen das Wort vorzugsweise für den ersten Fall. Dann aber bezeichnet man im Besondern diejenige Akkordfolge mit dem Namen Modulation, mittels welcher aus einer Tonart in eine andre ausgewichen wird und es finden sich wiederum Schriftsteller, die das Wort Modulation vorzugsweise in dieser Bedeutung gebrauchen. Wir wollen unsere Leser nicht mit vielen Citaten ermüden, sondern berufen uns nur auf die beste Theorie der Tonsetzkunst, die wir besitzen, von dem allgemein und mit so groſsem Recht hochverehrten Gottfried Weber, aus deren zweitem Bande, Seite 93., wir folgendes herausheben.

§. 184.

Wir haben bisher gesehen, wie Töne sich einestheils zu Tonreihen, andertheils zu Harmonien verbinden, und wie mehre zusammengehörige Harmonien Tonarten bilden.

Die Art und Weise, wie dem Gehöre der Eindruck einer Tonart, und insbesondere bald der einen, bald der andern, erregt, wie es in eine solche gestimmt, und entweder in dieser Stimmung erhalten, oder aus einer Tonart in die andre umgestimmt wird, nennen wir Modulation.

II. Leitergleiche — ausweichende Modulation.

§. 185.

Nach der vorstehenden Begriffbestimmung zerfällt die Modulation von selbst in zwei Hauptgattungen: je nachdem nämlich, das Gehör in einer Tonart gestimmt erhalten, oder aber aus einer in die andere umgestimmt wird.

Digitized by Google

So lang ein Satz sich in einer und derselben Tonart herumdreht, so, daſs das Gehör unverrückt in der einmal angenommenen Stimmung bleibt, nennen wir solche Modulation **leitergleich** oder **leitertreu**; (eigentlich **der Tonart treue** Modulation.)

Sobald aber dem, in eine Tonart gestimmten Gehöre, auf irgend eine Art, das Gefühl einer andern erregt wird, so heiſst dies **ausweichende Modulation** u. s. w. *)

Hiernach erweiset sich der Ausdruck des Herrn Rec. vollkommen gerechtfertigt und das Unrecht auf Herrn Arnolds Seite; demungeachtet werden wir uns nie erlauben, wegen eines so kleinen Irrthums an seinen Kenntnissen zu zweifeln, viel weniger ihm öffentlich Studium der Harmonik oder auch nur ausgedehntere Lektüre in den Schriften der Harmoniker zu empfehlen.

Zu 2. Es handelt sich hier um den wichtigen Punkt, ob in dem zweiten der von Herrn A. angeführten Akkorde der Ton a zu billigen sei, oder nicht. Auf den vermeintlichen Irrthum des Herrn Rec. in dieser Sache gründet Herr A. die öffentliche Anschuldigung der Unwissenheit. Zuvörderst wollen wir von unserm geehrten Mitarbeiter eine unbegründete Miſsdeutung abwenden. Er hat die Modulation der fraglichen Stelle bis zu dem fünften (bei Herrn Arnold dem dritten, mit a bezeichneten) Akkorde als zu hart und gesucht getadelt, keineswegs aber geäuſsert, daſs jener verhängniſsvolle Ton nicht richtig fortschreite, oder nicht unter eine der Kategorien harmoniefremder Töne zu bringen sei. Obgleich wir daher mit Herrn A. jenen Ton als einen aus dem folgenden Akkorde vorausgenommenen (anticipirten) ansehen: so finden wir für die Absicht des Herrn Rec. doch eben so unnöthig, als dieser, den auflösenden Akkord zuzufügen, da weder die Richtigkeit der Vorausnahme, noch der Auflösung, sondern die freie Wahl der vorhergehenden Harmonien in Frage stand. Der Harmoniker wird bei der Anführung des Herrn Rec. die Auflösung leicht errathen; jeder Ununterrichtete wird wenigstens inne werden, daſs der Tonsatz nicht mit dem letzten Akkorde des Beispiels schlieſsen kann, und niemand wird in diesem Abbrechen einen auf den Komponisten geschobenen Fehler oder einen Beweis von Unwissenheit des Rec. sehen.

In der Hauptsache müssen wir die nakte Streitfrage: ob eine Vorausnahme, wie sie Herr Berger hier angewendet, zulässig sei, oder nicht, von uns weisen; denn allgemein läſst sich darauf gar nichts Gültiges antworten. Es ist wahr, man hat sich ehedem, in einer künstlerisch und philosophisch rückwärts gelegenen Periode, um Gesetze bemüht und gestritten, die ganz allgemein feststellen sollten, welche Tonfortschreitungen und Tonverbindungen zulässig wären, und welche nicht; und so mögen sich auch Harmoniker finden, die jene Vorausnahme unzulässig, andere, die sie zulässig nennen. Daſs es bis auf die neueste Zeit nicht zu einer Entscheidung in dieser Angelegenheit gekommen, bezeuge uns, an der Stelle vieler Citate, wiederum der beste Gewährsmann in diesem Fache, **Gottfried Weber**, der im dritten Bande seiner Theorie Seite 162. §. 459. mit wohl begründetem Spotte die unhaltbaren Erklärungen der frühern Tonlehrer von harmoniefremden Tönen, namentlich von verlängerten oder verspäteten Intervallen zurückweiset und bei der Lehre von vorausgenommenen Tönen (S. 164., §. 460.) wiederholt, daſs noch nicht festgestellt sei, **wie, wenn und nach welchen Gesetzen** dergleichen Tonverbindungen für statthaft zu erachten. —

Und wozu würde es frommen, wenn wir wirklich für eine, oder die andre Meinung Autoritäten zusammentrügen? Hinter solchem Bollwerk versteckt sich nur der, der nicht selbst zu prüfen Beruf hat, und wir würden sehr fehlen, wenn wir in unserm Herrn Gegner nicht eben so viel Untersuchungsgeist und ernstliches, selbstthätiges Streben voraussetzten, als wir in uns selbst zu finden hoffen. Untersuchen wir daher lieber gleich, aus welchen Gründen sich die Tonlehrer zu ihren Meinun-

*) Aus der zweiten sehr bereicherten und verbesserten Ausgabe dieses trefflichen Werks, von der nächstens eine nähere Anzeige in diesen Blättern erfolgen wird. Marx.

Digitized by Google

gen (welche es auch seien) haben bestimmen lassen? Die letzte und eigentliche Quelle aller ihrer Entscheidungen war, soviel man entdecken können, das Gehör: die Prüfung, ob eine streitige Tonverbindung oder Fortschreitung dem Ohr wohlthuend sei, oder nicht *). Hiernach wurde die Unterscheidung der Intervalle in Dissonanzen und Konsonanzen und der letztern in vollkommne und unvollkommne unternommen, hiernach auch festgesetzt, ob gewisse Fortschreitungen, z. B. einer Melodie in schwerfaſslichen Intervallen (übermäſsige Sekunde u. dgl.) oder zweier Stimmen in Quarten, Quinten u. dgl. zulässig sein sollten. Auf diesem Wege konnte man zu keiner festen Bestimmung gelangen; schon deſswegen, weil die Ton-Verbindungen und Fortschreitungen sich nicht in absolut angenehme und absolut widrige theilen lassen (denn wo wäre eine Gränze zu erweisen?) und man, durch häufigern Gebrauch gewöhnt, dieselbe Tonverbindung faſslicher und angenehmer zu finden begann, die man zuvor als widrig verpönt hatte.

Allein, jenem Prinzip folgen, heiſst uns, die Sache zu oberflächlich betrachten. Hat es die Tonkunst, etwa wie die Kochkunst, bloſs mit der Hervorbringung des Angenehmen zu thun, oder ist es nicht vielmehr ihre Aufgabe, gleich der, jeder Kunst: die gesammte Ideenwelt des Menschen sinnlich hervorzurufen und darzustellen? Jede Idee bildet sich aber ihr eigenes Tonverhältniſs (oder ihr Klangrythmisches Verhältniſs u. s. w.) und umgekehrt: jedes Tonverhältniſs hat seine besondere Bedeutung, die aus den Begriffen des Angenehmen und Unangenehmen nicht zu erschöpfen ist. Daher nennen w i r jedes musikalische Verhältniſs zulässig, dessen Bedeutung der Idee und dem Inhalte des Kunstwerkes, in dem es erscheint, entspricht und stimmen dem Ausspruche des Herrn Rec. bei, weil wir in dem Karakter jener Variation und dem Zusammenhange keinen Grund zu dem herben Eintritte des streitigen Tones finden — ohne daſs wir übrigens auf den Tadel eines einzelnen Tones irgend ein Gewicht legen. Nicht aus einem allgemeinen gar nicht vorhandenen, gar nicht als solches zu rechtfertigenden Gesetze, sondern aus dem Sinne der Komposition hätte daher Herr A. seine Meinung zu rechtfertigen gehabt und sicher würde er dann, wenn er ernstlich und tiefer auf die Sache eingegangen wäre, sich jener Ausfälle bei so geringer uud — m i n d e s t e n s zweifelhafter Gelegenheit enthalten haben,

Zu 3. Die letzte Variation ist in der That, wie der Herr Rec. anführt, l e r ê v e d e M i n c a genannt und auch wir erinnern uns, bei zweimaligem Durchspielen und zweimaligem Hören der Variationen von Herrn Bergers hoffnungsvollem Schüler T a u b e r t, an jene Komposition keine andre Deutung geknüpft zu haben, als, daſs die Verlaſsene im Traume Kunde vom Hinscheiden des Geliebten empfängt. Dahin weiset das zum Trauermarsch und Leichengesang verwendete Thema. Von dem Schlusse glauben wir uns nur zu erinnern, daſs er sich morendo verliere; sonach müssen wir die Auffassung des Hr. Rec. für wohlbegründet annehmen, zumal da Hr. A. keine Berichtigung versucht hat. Das Werk selbst noch einmal zu prüfen, fühlen wir uns, wie oben erwähnt, nicht berufen und erinnern nur Hrn. A., daſs eine abweichende Auslegung nicht jederzeit in einem Fehler der Auslegenden, sondern auch in einer Unbestimmtheit des auszulegenden Werkes ihre Veranlassung haben kann. —

Wenn wir sonach alle Ausstellungen unsers Herrn Gegners unbegründet, und in jedem Falle so höchst unbedeutend finden müssen: so gestatten wir uns doch keineswegs wegen eines, nach unserer Meinung, verfehlten Aufsatzes ein strenges Urtheil über den Verfasser; erkennen vielmehr, daſs ihn wol nur eine aufgeregte Leidenschaft verhindert haben möge, seine Sache besser zu führen. Allein ziemt es wol dem Manne, der sein Leben einem geistigen, künstlerischen, oder wissenschaftlichen, Streben geweiht hat, die Sache der Wissenschaft und Kunst zur persönlichen, oder P a r t e i s a c h e zu machen? Wir wollen es unsern Nachbarn überlassen, mit Parteiung,

*) Vergl. der Ztg. erst. Jahrg. No. 3. S. 17.

Digitized by Google

Gezänk, Tumult und Gensdarmen über Ideen der Kunst und Wissenschaft sich hin- und herzuzerren; damit wird nichts gewonnen, denn nichts ist in diesem edlen Gebiete unfruchtbarer, als Leidenschaft, die sich selbst blendet. —

Es ist begreiflich, daſs eine Zeitschrift, in der wol manche neue Ansicht eingeführt und den Beurtheilungen zum Grunde gelegt, manche bisher für ausreichend, wol gar für die allein erspricſsliche gehaltene Meinung und Maxime als unzureichend oder unhaltbar zurückgewiesen wird — daſs eine solche Zeitschrift den Anhängern des alten Systems oft bedenklich, ihre Weise ihnen als Verirrung erscheinen muſs. So mag Herrn Arnold manches in unserer Zeitung, vielleicht ihr ganzer Inhalt, als Verirrung und Unrichtigkeit erscheinen — wir werden ihn deſswegen nicht als unsern persönlichen Gegner, sondern selbst bei entgegengesetzter Ansichtweise als unsern Verbündeten ansehen, so weit wir wahrnehmen, daſs sein Streben der Kunst, oder ihrer Wissenschaft gewidmet ist. Ist es ihm nun mit letzterm Ernst, so möge er, wo er unsere Leistungen ungenügend findet, das Bessere geben, wo er unsere Ansichtweise falsch und gefährlich glaubt, sie berichtigen, oder widerlegen. Ein solches Bestreben ist achtungswerth und kann fruchtbar werden, wer auch in der Sache Recht haben sollte. Mit Vergnügen bietet die Redaktion für solche Aufsätze diese Blätter und jede, den Beitragenden wünschenswerthe und zuzugestehende Bedingung an; denn es ist bei der Zeitung nicht auf Rechthaberei, sondern auf Erforschung des Rechten abgesehen. Dagegen wird Herr Arnold sich am vorliegenden Falle überzeugt haben, daſs Leidenschaftlichkeit der Zeitung eben so wenig gefährlich, als zusagend sein kann.

Es könnte endlich wol der Fall sein, daſs Herr Arnold und mancher Andre durch die Zeitung sein persönliches Interesse gefährdet glaubte; manche Leistung, bei der alle Bedingungen der Regelrichtigkeit u. s. w. erfüllt sind, um nach früherer Beurtheilungsweise lobenswürdig genannt zu werden, hat vielleicht unerwartet in diesen Blättern nicht den gehofften, bisher sichern Beifall erhalten*). Wer wollte in **dem** eine feindselige, feindlich abzuwehrende Absicht sehen, was offenbar nur Abweichung der Ansicht ist! Werden nicht eben so oft und öfter Werke, denen eine neue Ansicht oder Idee zum Grunde liegt, von den Anhängern eines ältern Systems angefochten? Da muſs denn jeder prüfen, ob die ihm entgegenstehende Ansicht Grund hat, oder nicht. Im ersten Falle muſs er sich selbst zu ihr emporheben, oder — sich bescheiden; im letztern Falle mag er, wenn er es rathsam findet, sich vertheidigen und die ihm entgegenstehende Meinung widerlegen. In jedem Falle muſs der, der öffentlich leben will, öffentliches Urtheil zu ertragen wissen und sich überzeugen, daſs mit Feindseligkeit und Persönlichkeit von keiner Seite etwas beachtenswerthes ausgerichtet wird. Künstler besonders, denen es so nothwendig ist, öffentlich erwähnt — so wünschenswerth und angenehm, öffentlich gerühmt zu werden, müssen den Tadel ertragen lernen, nur er es möglich schon deſswegen, weil sie glaubhaft zu loben. Der Kritiker, selbst der irrende ist nicht der Feind des Künstlers, wenn er ihn tadelt, wie Schwache und im Gefühl ihrer Schwäche leicht Verletzliche unüberlegt glauben) sonden stets sein Verbündeter, der dieselbe Sache zu fördern und jenen wo es angeht, mit den in der Zeit liegenden Ideen zu vereinigen trachtet. Nur Persönlichkeit — begünstigende oder anfeindende — ist verdammlich und Unthätigkeit allein verächtlich, jede der Sache gewidmete geistige Thätigkeit aber fruchtbar; selbst irrend bereitet sie den Weg zum Wahren.

A. B. Marx.

---

*) Auf diese Weise könnten Herrn Arnold auſser den Beurtheilungen über Bergersche Werke (wiewohl diese stets sehr günstig ausgefallen) auch zwei über eigne Leistungen im ersten Jahrgange der Ztg. No. 47. S. 405, und im ersten Jahrgange No. 1. S. 2. aufgefallen sein.

Digitized by Google

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Zweiter Band. Leipzig bei Karl Knobloch. 1825. 8. 427 Seiten.

(Fortsetzung aus No. 29.)

Diesen historisch begründeten Bildniſsen und dem beiläufig (S. 178.) mitgetheilten des Johannes Dismas Zelenka, schlieſsen wir eine erdichtete Scene aus der dritten Abtheilung des Buches, betitelt „der siebzigste Geburtstag,“ an, da sie uns in dem wohlemeritirten und zur Ruhe gesetzten Domorganisten Erdmann Gotthilf Schneusler ein wenigstens poetisch vollkommen wahres Bild bietet, das in keiner Gallerie eines Musikers fehlen darf. Vorzüglich anziehend und ganz im Sinne der ältern Schule und Weise ist die Orgelphantasie.

Wenn in den bisher erwähnten Aufsätzen eine — wahre, oder erdichtete — Person den Mittelpunkt machte, an deren Schilderung mancherlei Interessantes und Lehrreiches sich anknüpft, so finden wir den Uebergang zu den blos belehrenden Schriften in der anziehenden letzten des Buches: commentatiuncula (des hinterpommerschen Gerichtschreibers Bernhard) in usum delphini. Die Streitfrage über Bedeutsamkeit der Musik, oder vielmehr über die Fähigkeit dieser Kunst, in bestimmter, unzweifelhafter Bedeutung angewendet zu werden, wird hier praktisch vom treuherzigen Pommern erörtert, der in den Variationen aus der Sonate von Beethoven Op. 26. seinen eignen Karakter und Lebenslauf sonnenklar beschrieben findet. Im gutmüthigsten Humor leitet aber unser Verf. die Sache, wie sie absichtlos meistens geleitet wird, so daſs sie jede Meinung unterstützt und keine ganz bestätigt. Der neue Exeget läſst sich von dem Geiste des Werks anfliegen und trägt nun getrost hinein, was ihm gerade nahe liegt und lieb ist; so mag es wol den Auslegern, und namentlich denen der Musikstücke, oft gehen. Man fühlt dann die Wahrheit, die zum Grunde liegt, und sieht die Täuschungen und Irrungen, mit denen sie überdeckt ist.

Wollte man nun in solchen Fällen das Wahre von der falschen Zuthat sondern, so würde mancher in das Blaue geführte Streit sich von selbst schlichten. Denn die Meinung der Meisten, welche bestimmte Auslegungen der Tonstücke zurückweisen wollen, ist keineswegs jene Kantsche, an die unser Verf. (S. 185) bei einer andern Gelegenheit erinnert: „daſs nämlich die Musik zwar eine Kunst, aber keine schöne, sondern blos eine angenehme — den äuſsern Sinn gefällig reizende — sei, gleich der des Feuerwerkers, des Parfümeurs u. s. w.“ Vielmehr stehen sie ihren Gegnern näher, als sie selbst wol öfters meinen, sobald sie nur im Allgemeinen (und das ist fast bei allen Menschen der Fall) sich verschiedner Eindrücke von der Musik, z. B. eines heitern, traurigern, sanften, heftigen u. dergl., bewuſst und geständig sind. Es kann ihnen hiernach nicht zweifelhaft bleiben, daſs die Musik einen unterscheidbaren, mithin bestimmten Eindruck hervorzubringen überhaupt fähig ist, und nur der Grad dieser Fähigkeit im Allgemeinen so wie die Gründlichkeit der und jener Auslegung im Besondern kann noch streitig sein. Hier aber geben wiederum die Auslegenden ihren Opponenten das Spiel in die Hände, wenn sie nämlich den Gedanken eines Werks oder einer Kunstform selbst noch nicht klar gefaſst haben und, statt sich dies zum Bewuſstsein zu bringen, Gleichniſse und Bilder, die zu jenem nur erst hinweisen, für den Gedanken selbst angesehen wiſsen wollen, da es ihnen denn freilich an nachweislichem Grunde mangeln muſs. Von beiden Seiten wird sonach darin allein gefehlt, daſs man sich nicht hinlänglich in die Sache vertieft, und, was man in ihr eigentlich gefunden, nicht vollkommen klar zum Bewuſstsein bringt; ein Geschäft das im Fache der Tonkunst zwar schwer, aber — wie schon die oben gezeigten rohen Anfänge beweisen, keineswegs unausführbar ist.

Von diesen, jedem Musikfreund, ja überhaupt dem Gebildeten gewidmeten Aufsätzen gehen wir zu einem für das musiktreibende Publikum bestimmten über: vom Geschmack an Sebastian Bachs Kompositionen, besonders für das Klavier. Unser Ver-

Digitized by Google

faſser hatte als Thomaner aus dem schwierigen Einstudieren der Bachschen Motetten mehr Scheu als Liebe für den Meister empfangen, als Mozarts Antheil an dessen Werken*) auch in ihm die Begierde nach ihrer nähern Bekanntschaft erweckte. Allein diese Musik wollte dem neunzehnjährigen Jüngling nicht munden; das Meiste erschien ihm, wie er naiv erzählt, wie ein gährendes Chaos und er sah nichts daran, als was man im Guckkasten des Leiermanns zu Plundersweilen sieht;

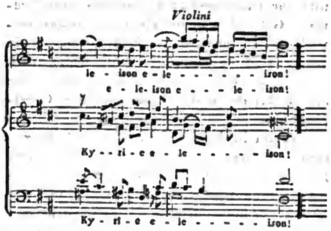
Wie sie durcheinander gehn,
Die Element' alle vier —

So warf er sie denn — nach St. Hieronimus Spruche:

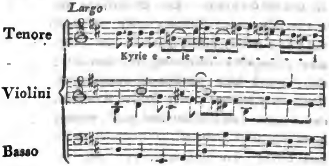
Si non vis intelligi, non debes legi,

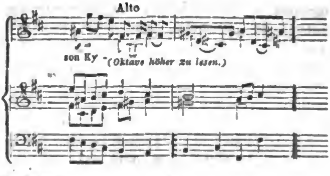
auf mehre Jahre weg.

(Schluſs folgt.)



(Fünf- und zwanzig' Takte Instrumentenspiel; dann:)



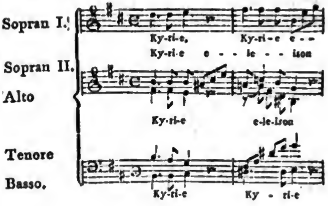


entzogen.

---

*) Aus vielen beiläufig mitgetheilten interessanten Zügen geben wir unsern Lesern den hierher gehörigen. — „Auf Veranstaltung des damaligen Kantors an der Thomasschule zu Leipzig, des nun verstorbenen Doles, überraschte Mozarten das Singechor mit der Ausführung der achtstimmigen Motette, Singet dem Herrn ein neues Lied, von Sebastian Bach. Mozart kannte diesen Meister mehr vom Hörensagen, als aus seinen Werken; wenigstens waren seine Motetten, da sie nie gedruckt waren, ihm noch ganz unbekannt. Kaum hatte das Chor einige Takte gesungen, so stutzte Mozart, noch einige Takte — da rief er: Was ist das? Und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu sein. Als der Gesang zu Ende war, rief er voll Freude: Das ist wieder einmal etwas, woraus sich was lernen läſst! Man erzählte ihm, daſs diese Schule, an der Sebastian Bach Kantor gewesen, die vollständige Sammlung seiner Motetten besitze und als Heiligthum aufbewahre. Das ist recht! das ist brav! rief er. Zeigen Sie her! — Man besaſs aber (—) keine Partitur dieser Gesänge: er lieſs sich daher die ausgeschriebenen Stimmen reichen; und nun war es für den stillen Beobachter eine Freude zu sehen, wie eifrig Mozart sich setzte, die Stimmen um sich herum, in beide Hände, auf die Knie, auf die nächsten Stühle vertheilte, und, alles Andere vergessend, nicht eher aufstand, bis er Alles, was von Seb. Bach da war, sorgsam durchgesehen hatte.

So Mozart über Bach — und noch sind dem Publikum seine gröſsten Werke, seine groſse Passion, seine gewaltige mit keinem andern Musikwerke vergleichbare fünfstimmige Messe, von der wir nur den Anfang mittheilen dürfen —



III. Korrespondenz.

Weimar.

(Schluſs aus No. 28.)

In der Nacht vom 21. zum 22. März wurde unser freundliches Theater ein Raub der Flammen. Wie schmerzlich uns dieser Schlag getroffen, bedarf keiner Erwähnung, da halb Europa weiſs, wie ehrwürdig uns dieses Gebäude sein muſste.

Bevor Hülfe möglich war, ergriff schon das Feuer die Garderobe, das Orchester mit allen musikalischen Instrumenten und die Bibliothek. Von Dekorationen wurde sehr wenig gerettet, unter denen sich die zu Graf von Gleichen befinden. Von Opern sind nur Achill, Jery und Bätely, Preziosa, der Saalnixe 2ter Theil und die Nacht im Walde verbrannt.

Unter Leitung des Herrn Baurath Steiner, dessen Vater vor 53 Jahren aus einem Ballhause das vorige Theater einrichtete, erhebt sich jetzt das neue, vielversprechende Theater, das bis zum 3. September beendigt und mit Semiramis, von Rossini, eröffnet werden soll. Bestätigt sich letzteres, so könnte wol ein patriotisches Gemüth fragen: „Wie denn Rossini zu der Ehre gelange, daſs mit einer seiner Opern ein deutsches und zwar das Weimarsche Theater eingeweihet werde?“

Die Herren Beuther und Holdermann malen die Dekorationen für das neue Theater und haben schon mehre sehr schöne Stücke beendigt.

Uebersicht des April.

Den Charfreitag gab die Groſsherzogliche Kapelle im Stadthaus-Saale das Requiem von Mozart und mehre Stücke aus dem Stabat Mater von J. Haidn. Die Solo's wurden von Mad. Eberwein, Dem. Schmidt und von dem Herrn Stromeier und Herrn Moltke sehr schön gesungen; die Chöre hingegen von den Hofchoristen (Tenor und Baſs) und den Knaben aus dem Schulchor, zu allgemeiner Zufriedenheit ausgeführt. Den 6. war im Stadthause, wo die Estrade ist, ein kleines Theater aufgeführt worden, und zum erstenmale „das Hausgesinde,“ komische Oper von Fischer, gegeben. So vortheilhaft genanntes Lokale für Musik ist, so wenig eignet es sich zur Deklamation, weshalb auch die Schauspiele, die später gegeben wurden, als: Die Braut, die Miſsverständnisse, der Hofmeister in tausend Aengsten, die Onkelei, oder: das französische Lustspiel, und die Beichte, nicht sehr ansprechen. Zur ersten Vorstellung „das Hausgesinde“ wurden noch folgende Piecen gegeben:

1) Quartett aus Graf von Gleichen von C. Eberwein, ausgezeichnet schön vorgetragen von Frau von Heigendorf, Mad. Eberwein, Dem. Schmidt, und Herrn Stromeier.

2) Arie aus Agnese von Paer, meisterlich gesungen von Herrn Stromeier.

3) Variationen von Rhode, von Fr. von Heigendorf eben so schön, wie in Zizolds Konzert vorgetragen.

4) Mozarts unübertreffliches Finale aus Don Giovanni.

Den 9. wurde „das Hausgesinde“ wiederholt.

Den 16. bildeten die zweite Abtheilung:

1) Introduktion und Duett aus Spontini's Meisterstück: „Die Vestalin.“ Der Herr Stromeier (Cinna) und Herr Moltke erwarben sich in demselben den lebhaftesten Dank der Zuhörer.

2) Arie aus Sargino von Paer, wurde von Mad. Eberwein sehr ausdrucksvoll und mit groſser Fertigkeit vorgetragen.

3) Variationen und Rondo für die Flöte, komponirt und gespielt vom Herrn Hofmusikus Lobe. Die Komposition enthielt viel Gutes, sprach aber, wegen erzwungener Originalität nicht allgemein an. Die Ausführung war sehr lobenswerth.

4) Das zweite Finale aus Figaro's Hochzeit.

Den 30. enthielt die zweite Abtheilung:

1) Arie von Pucitta, von Mad. Eberwein mit vielem Erfolg gesungen.

2) Adagio und Rondo, komponirt und vorgetragen vom Herrn Kammermusikus Götze. Das Adagio lieſs kalt. Es ist sehr lang, und hinsichtlich dessen nicht interessant genug, um auf die Länge unterhalten zu kön-

Digitized by Google

nen. Das Rondo fand allgemeinen Beifall, und verdiente ihn, wegen sehr gelungener Komposition und trefflicher Ausführung,

3) Duett von Guglielmi, mit gewohnter Vollendung gesungen von den Herren Stromeier und Moltke.

4) Arie aus der Oper: Graf von Gleichen, zum Entzücken schön gesungen von Herrn Stromeier.

Uebersicht des Mai.

Den 7ten:

1) Duett von Nasolini, gesungen von Mad. Eberwein und Herrn Stromeier.

2) Variationen für zwei Waldhörner von Schunke, recht brav vorgetragen vom Herrn Kammermusikus Hey und Stromeier jun.

3) Duett von Pavesi, gesungen von den Herren Stromeier und Moltke.

4) Pot-pourri für die Violine, von Gerke, gespielt von Herrn C. Eberwein, wurde sehr beifällig aufgenommen.

5) Terzett aus Sargino, von Paer, gesungen von Mad. Eberwein und den Herren Stromeier und Moltke. Sämmtliche Gesangstücke fanden die günstigste Aufnahme.

Den 14. wurden „Der Jüngling von Nain,“ Oratorium, in Musik gesetzt von C. Eberwein und „Der Frühling“ aus dem Oratorium: „Die vier Jahreszeiten“ von J. Haidn, gegeben. Die Solopartien hatten Mad. Eberwein, Dem. Schmidt, Herr Stromeier und Herr Moltke übernommen, und gewährten den Kunstverständigen einen hohen Genuſs. Die Chöre und die Instrumental-Partien wurden sehr brav exekutirt. Musik und Gedicht vom Oratorium: „Der Jüngling von Nain,“ haben vielen Beifall gefunden. So viel man nach einmaligem Anhören eines solchen Werkes urtheilen kann, so schienen die Tenorarie: „In dem stillen Friedensthale;“ die Recitative und das Gebet Christi, die Arie des Jünglings, das Grablied, während dessen die Klagen der Mutter über den Verlust des Sohnes gehört werden, und der Schluſschor besonders anzusprechen. J. Haidns Oratorium ist zu bekannt und geachtet, als daſs noch etwas hierüber zu sagen wäre.

Den 21. wurde gegeben:

1) Arie von Righini, von Mad. Eberwein gesungen. Righini's Arien sind sehr lang, aber, gut vorgetragen, gewiſs nicht langweilig, weil sie wohl erfunden, gut geordnet, rein im Satze, sehr ansprechend, aber frei von aller Affektation sind. Eine so gesunde Speise ist uns jetzt nöthiger als je, da die Rosinen so gewaltig Mode geworden sind, die, häufig genossen, nur den Magen verderben. Der laute Beifall, der ihr zu Theil wurde, bestätigte das hier Gesagte.

2) Variationen von Rode, vorgetragen vom Herrn Hofmusikus Th. Müller.
Die Ausführung war gut und wurde beifällig aufgenommen.

3) Arie aus der Oper: „Joseph und seine Brüder.“ Dieses schöne Musikstück sang Herr Moltke sehr ausgezeichnet.

4) Phantasie für das Pianoforte von Kalkbrenner, gespielt von dem Sohne des Herrn Musikdirektors C. Eberwein.
Der 10jährige Knabe spielte das schöne Tonstück recht brav, und fand die gebührende Aufmunterung.

5) Terzett aus der Oper: „Fidelio,“ vorgetragen von Mad. Eberwein und den Herren Moltke und La Roche.
Die Komposition ist schön und wurde sehr gut ausgeführt, eignet sich aber nicht für das Konzert.

6) Variationen für die Klarinette, komponirt und vorgetragen vom Herrn Hofmusikus Franke.

So lange es noch Konzertstücke für die Klarinette von K. M. v. Weber, M. Eberwein, Spohr, I. Müller, Bärmann und andern guten Meistern giebt, ist es unverzeihlich, ein gebildetes Publikum mit einem, so in jeder Hinsicht schlechten Tonstücke, wie obiges nicht anders genannt werden kann, zu belästigen. In jeder guten Kapelle sollte der Direktor verpflichtet sein, dergleichen unangenehme Vorfälle zu verhüten. Herr Franke zeigte als Spieler angenehmen Ton, viel Sicherheit und Fertigkeit, aber wenig Geschmack. Der übelgewählten Komposition hat es Herr F. allein zuzuschreiben, daſs unser sonst gefälliges Publikum sein Spiel ruhig vorübergehen lieſs.

Das Theater setzt jetzt seine Vorstellungen aus, die wahrscheinlich erst wieder im neuen Theatergebäude ihren Anfang nehmen werden. In der Kirche hörten wir J. Haidns Oratorium: „Die Worte des Erlösers am Kreuze“ und einen Psalm von Klopstock, in Musik gesetzt von J. F. Häser, der viel Schönes enthält und gut ausgeführt, überall sehr gefallen muſs.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 3. August. Nro. 31. 1825.

II. Recensionen.

Festgesang für Männerstimmen, und allgemeinen Chor, mit Begleitung mehrer Instrumente, oder des Pianoforte; von Gottfried Weber. Op. 40. Eigenthum der Verleger. Mainz, in der Hofmusikhandlung von B. Schotts Söhnen. Pr. 3 Fl., oder 7 Fr.

Wenn ein Tonsetzer von allgemein anerkanntem, wohl verdientem Ruhme, den die musikalische Welt als Schriftsteller nach Würden verehrt, und in seinen praktischen Arbeiten gleich achtet und liebt, ein neues Produkt freundlicher Muse der Publizität übergiebt, so gewinnen in der Regel das Publikum und die Recensenten dabei; ersteres: weil es einen wünschenswerthen Beitrag seines geselligen Vergnügens erhält; letztere, indem sie der leidigen Nothwendigkeit*) überhoben werden, nach Pflicht und Gewissen — vielleicht einen Tadel aussprechen zu müssen.

Hat nun der geschätzte Verfasser dieses Festgesanges mit seiner Theorie der Tonsetzkunst — der evidenteste Beweis eines unermüdet regen Forschens und Strebens — deren schnell erfolgte zweite Auflage für den wahren innern Gehalt zeugt, sich selbst das schönste, bleibendste Denkmal gesetzt, — in seinen Kirchenstücken so manches gläubige Gemüth erbauet und zur Andacht erhoben — durch seine gefälligen Lieder und mehrstimmigen Gesänge, Lust und Frohsinn in so vielen Freundes-Zirkeln erhöhet, so werden vorzugsweise jene, in die letztere Kategorie gehörigen Musikliebhaber, auch dieses hier angezeigte Werkchen mit offenen Armen willkommen heiſsen,

Es ist, wie die Verlagshandlung in einer Note bemerkt, zwar zunächst und dem Inhalte gemäſs für Freimaurer-Feste bestimmt und gewidmet, kann jedoch, was allerdings zur ausgebreiteren Gemeinnützigkeit beiträgt, gleichfalls zu andern Gelegenheiten und Anlässen, z. B. einer Cäcilienfeier, schicklich benutzt werden, hinsichtlich welchen Behufes auch ein zweckmäſsig angepaſster Text zugleich mit abgedruckt ist.

Freilich wird die Wirkung des Total-Eindrucks durch die Ausführung mit dem sinnig gewählten, kunsterfahren kombinirten, nur auf das solide Fundament eines Kontrabasses gestützten blasenden Orchester mächtig gewinnen; allein in Ermangelung desselben kann man wol auch mit der Begleitung des vollständig ausgeschriebenen Pianoforte zufrieden sein, wenn nur die Solo-Partien in sichern Händen sind, und der allgemeine Chor recht imponirend heraustritt. —

Die ganze Kantatine besteht aus 8, keineswegs langen, hintereinander fortlaufenden Sätzen. — No. 1. Allegro non troppo, B-dur, $\frac{4}{4}$ Takt, leitet die Pauke — des Meisters vom Stuhle symbolische Hammerschläge bezeichnend — wirklich originell mit drei kurzen Noten ein, welche, nach 6-maliger, in beiden Tönen wechselnder Reprise, von den Hörnern, Flöten, Klarinetten, dem Fagott und Violon in gleichen Phrasen und Rhythmen beantwortet werden; eine Hauptfigur, die als karakte-

*) Worin hat denn diese Nothwendigkeit ihren Grund? Tadel ist eben so wenig, als Lob, unerläſsliches Erfoderniſs einer Kritik. Der Red.

Digitized by Google

ristisches Merkmal in jeden der folgenden Abschnitte gewebt ist.

Nach diesem, die Aufmerksamkeit spannenden Vorspiele intoniren die vier Solostimmen: 2 Tenor, 1 Bariton und 1 Baſs, die erste Stanze: „Heil! Heil! Heil! Im Oriente erglänzt der Freude reinstes Licht!“ ein kurzes, melodiöses, sanft, ernst, und würdig gehaltenes Quadricinium, das vollkommen in der Tonika abschlieſst. — No 2. Più Vivace, quasi Recitativo a tempo, beginnt mit dem über die Grundnote E angeschlagenen Terz-Sexten-Akkord, und enthält nur die Beantwortung der Frage: „Wen feiern wir am Freudentage?“ — den Bruder, der die Wahrheit pflegt! den Fürsten, der des Rechtes Wage in väterlichen Händen trägt!“ — Dieſs ist zugleich die Vorbereitung von No. 3. Tempo primo, welches gleichfalls wieder mit den analogen Paukenschlägen anfängt und homogen von den Bläsern imitirt wird; doch bald gesellt sich die obligate Harfe hinzu, modulirt, die Harmonien durchspringend, nach F-dur, und in dieser Tonart steht nun No. 4. Poco Adagio, $\frac{3}{4}$, Arie des ersten Tenor: „Kein schöner Bild in der Natur“ — ein einfach edler, erhebender, auf einen nicht unbedeutenden Umfang der Stimme, und festes Portamento berechneter Gesang, mit einem allmählig ritardirenden, leise verhallenden Schlusse. — Abermals ertönt im tiefen, unheimlichen F. die mysteriöse Pauke, und in No. 5. Tempo primo, Bdur, kehrt theilweise der erste vierstimmige Satz zurück, übergehend in das pompöse: „Heil! Heil! Heil! Dreifacher Segen tön' unserm Bruder entgegen!“ des allgemeinen Chorus, bis zu welchem dominirenden Momente der hehre Schall der schmetternden Trompeten mit wohlberechneter Oekonomie aufgespart ist. — Als kleiner Zwischensatz — No. 6. Più vivace verkündet der Tenor: „Er hat den Preis errungen, ihm tönt aus allen Zungen,“ und jubelnd wird wieder das dreimalige Heil dem Vater ausgebracht. Auf ähnliche Weise erklingt in No. 7, doch stets verändert und ausweichend in befreundete Tonarten, das Vivat dem „Tag, der ihm das Leben, zu unserm Glück gegeben,“ und mit No. 8. endlich, nachdem der Tenor groſsartig und in getragenen Tönen anstimmt: „So lang im Orient der Stern der Wahrheit brennt“ — nehmen die Solo-Sänger zum letztenmale das Thema der Introduktion auf, führen selbes als Recapitulation, jedoch gedrängter, nochmals durch, und mit der jubilirenden Fanfare des dem Vater zugejauchzten Heil! Heil! Heil! endigt dieser Weihgesang.

Wenn es vorstehender kurzen Auseinandersetzung gelungen, die Liebhaber solcher, ohne besondere Schwierigkeiten zu produzirender Kantaten auf dieses interessante Werkchen nur aufmerksam zu machen, so ist auch ihr eigentlichster und spezieller Zweck vollkommen erreicht.

Wien, im Jänner 1825. Seyfried.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Zweiter Band. Leipzig bei Karl Knobloch. 1825. 8. 427 Seiten.

(Schluſs aus No. 30.)

Nun zergliederte er sich vorbereitungsweise, was in Bach dem Sinn und der Gestaltung nach Eigenthümliches zu finden sein müsse, und an diesem Leitfaden wagte er sich wiederum in seine Werke, sah und hörte aber nun zu Vieles, konnte es im Ganzen nicht übersehen und überhören. Die Werke entfalteten ihm nicht ihre Theile, sondern legten sie ganz auseinander; er hatte eine recht nützliche und lehrreiche Verstandesübung: weiter aber auch nichts. Zuletzt — nun schon überzeugt, daſs Groſses im Bach zu finden sei — begann er, sich in dessen Choräle (wo die bekannten Kirchenmelodien ihn durch das Ganze leiteten) zu vertiefen, machte sich an Händels Klaviersachen mit der gebundenen Schreibart der Bachschen Zeit vertraut und ging nun zum wohltemperirten Klavier und gröſsern Werken Bachs über.

Einen ähnlichen Kursus könnte man mit den Klaviersuiten eröffnen und vielleicht würde

Digitized by Google

man besonders in unserer Zeit auf sie, die zum groſsen Theil voll der tiefsten Empfindung und reicher Fantasie sind, leichter eingehen, gegen die Choräle aber, bis man Bach genauer kennen gelernt, ein Vorurtheil hegen, weil sie so ganz von der populär-faſslichen und populärfrommen Weise abgehen, die wir als unerläſsliche Eigenschaft aller Choräle anzusehen uns gewöhnt haben. Welchen Weg man aber auch einschlage, oder bereits angetreten habe, überall wird man die Auffassung, zu der unser Verf. gelangt ist, und die er bei dieser Gelegenheit mittheilt, fördernd u. fruchtbringend finden.

Die folgenden Aufsätze sind mehr und mehr zunächst für den Künstler und zwar den schaffenden, bestimmt, bieten aber auch dem blos ausübenden und dem denkenden Kunstfreunde gar erwünschte Ausbeute. Recht zeitgemäſs scheint uns ein Aufsatz: Das Verhältniſs des Kritikers zum Künstler betreffend, denen sehr empfehlenswerth, die ihr Miſsvergnügen über unerwünschte Urtheile gern als die Ueberzeugung von der Nutzlosigkeit und Verderblichkeit aller Kritik überhaupt verbreiten möchten. Alles Ersprieſsliche, das wir selbst in den Angelegenheiten der gröſsten Künstler, z. B. Shakespeares (der ohne die kritischen Arbeiten über ihn unmöglich solche Geltung unter uns hätte erlangen können) der Kritik verdanken — die eigne Freude über ein erworbnes, selbst über unverdientes Lob — und vollends das Recht eines Jeden, über Oeffentliches seine Meinung öffentlich auszusprechen — alles wird in der Aufwallung eines schwachen Karakters vergessen und der Künstler als Märtyrer, als Opfer der kritischen Tyrannei hingestellt, um äuſserlich abzuwehren, was man nicht zu gewinnen, nicht zu besiegen — oder zu ertragen vermag. Besonders treffend ist die Erinnerung, daſs es ja, wie sehr viel schlechte, viel mittelmäſsige u. wenig treffliche Kritiken, so auch sehr viel schlechte, viel mittelmäſsige u. wenig treffliche Kompositionen gäbe und beide Parteien, der Urtheilenden u. der Beurtheilten, auch so gegen einander aufheben sollten. Sogar ist Ref. der Ueberzeugung, daſs jeder Künstler (wenn auch nicht sogleich, doch zur gehörigen Zeit) sich, durch den Einfluſs des Geistes auf den verwandten, denjenigen Beurtheiler erwirbt, der eben für ihn am eigensten gehört, und daſs dessen Meinung durch die Kraft der Wahrheit alle übrigen besiegt.

Lehrreich und beruhigend für manchen redlich strebenden jungen Künstler sind die Aufsätze: Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst und: Veralten und nicht veralten, letzterer besonders eine Beschwichtigung der Klage, daſs Werke der Tonkunst, die so viel Zeit, Kraft und Anstrengung gekostet, sich verhältniſsmäſsig so kurze Zeit in der Gunst des Publikums zu erhalten vermögen *). In diesem Aufsatze ist nun aber beiläufig eine Ansicht eröffnet, die Ref. unmöglich für die richtige halten, oder auch nur unangefochten lassen kann. Es gilt hier nämlich nichts Geringerm als dem ganzen Fache der Oper, von welcher, wie es jetzt stehe, nach einem hier vorfindlichen Ausspruche (S. 252.) bei weitem zu viel Aufhebens gemacht werde. Jedes Zeitalter heiſst es S. 255, will sein Spielzeug: Opern und gewöhnliche Dilettanten - Musik ist das Spielzeug des unsrigen, vornehmlich in Deutschland u. s. w. — Wollen wir jede Beschäftigung in dieses Fach werfen, die für die nackte Existenz des menschlichen Geschlechts nicht unentbehrlich, zur ernstlichen Nothdurft nicht gehörig ist: wie viel müſsten wir dann von uns weisen (Wissenschaften und Künste und was sonst das Leben gebildeter Völker ziert) um uns nur erst zu den Nationen der Südsee herunterzubringen! Und wo sollte inne gehalten werden? Dürfen wir aber nur das als Spielzeug ansehen, was blos für Schwächere Bedeutung hat, für uns dagegen nichtig ist: so muſs man stutzen, wenn das, was offenbar den ernstlichen Antheil so vieler Gebildeten, die gänzliche Hingebung so hochgestellter Künstler gewonnen hat, uns für Spielzeug ausgegeben werden soll. Und wenn dies — warum beschränkt der Verf. seine Meinung

*) Wie sich dieser dem Künstler so nahe liegende Punkt dem Ref. dargestellt, ist im ersten Jahrgange d. Ztg. No. 28. S. 245. zu lesen.

Digitized by Google

nur auf „Opern und gewöhnliche Dilettantenmusik?“ Ist Kirchen- und jede andre Musik wesentlich etwas Anderes, oder steht die Kunst der Kirchenkomposition bei uns höher, als die dramatische? Vielmehr niedriger; ganz unzweideutig spricht sich die vorzugsweise Neigung und Fähigkeit des Zeit- und Kunstalters für die dramatiscche Sphäre aus, der sich alle die ersten Meister (Beethoven allein, durch Taubheit von der Welt abgeschieden, macht hiervon eine Ausnahme) weihen und zu der überall die lebendigste Theilnahme des Publikums hinweiset.

Unser Verf. erinnert zur Unterstützung seines Ausspruches an die zweite Vorstellung der Schillerschen Trilogie, Wallenstein, erzählend, welche Anregung sie dem gesammten Publikum gegeben und wie in allen Klassen der Zuschauer die hervorstechendsten Stellen im Gedächtniſse bewahrt, gegenseitig ausgetauscht, diskutirt, ihre Wahrheit und der moralische Werth der oder jener Person untersucht worden; und in dem hierin sichtbaren speciellen Gewinne neben der allgemeinen innern Belebung und Erhebung sieht er die Berechtigung des Schauspiels, aus ihrem Nichtsichtbarsein bei der Oper soll sich jener Ausspruch rechtfertigen. Allein diese lehrhafte und Korrektionstendenz scheint uns dem Wesen aller Kunst fremd. Sie kann nebenbei erreicht, auf anderm, als dem Wege der Kunst aber (z. B. durch reine, auf klare Ueberzeugung gerade hinarbeitende Lehre) sicherer und reichlicher erfüllt werden. Die wesentliche Intention in jedem Kunstwerke scheint uns dagegen keine andre zu sein, als die, eine aus dem Geiste des Menschen selbst hervorgetretene Welt- und Menschenschöpfung zur Anschauung zu bringen und dadurch nicht das Denk- nicht das sittliche, oder irgend ein anderes vereinzeltes Vermögen, sondern den ganzen Menschen, wie durch ein neu erfaſstes Leben zu bereichern und zu erheben. Diese Bereicherung ist vielleicht nirgends schwerer (oder weniger äuſserlich) nachzuweisen, als aus den Werken der Musik, da diese Kunst mehr, wie eine andere, dem innerlichen Leben des Menschen geweiht ist. So lange wir aber anerkennen, daſs sie dies und der Darstellung dessen fähig, so lange können wir auch nicht bezweifeln, daſs die eigentliche Intention von den Werken der Tonkunst, wie von jedem Kunstwerke, erreicht werden kann. — Soviel zu unserer Gewissensverwahrung; denn Raisonnement würde die Oper weder stürzen noch halten und somit hat es mit dem Streitpunkte keine Gefahr. —

Sehr reich an treffenden Beobachtungen u. lehrreich sind die Betrachtungen: vom zweckmäſsigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst, die sich für diesmal auf die Mittel zum Ausdrucke des Erhabenen, des Groſsen (Starken, Erschütternden) des Anmuthigen (Lieblichen) und des Niedlichen und Zierlichen einschränken; empfehlenswerth ist auch ein guter Rath (aus Mozarts Weise abgezogen) für Komponisten. Wir wollen jedoch mit unſerm ohnehin lang gewordenen Vorberichte auch die geduldigen Leser nicht länger vom Werke selbst zurückhalten. Und da — es üblich ist, die Anzeige guter Werke mit ihrer Empfehlung zu schlieſsen, das vorliegende aber bei dem Namen seines Verfassers unserer Empfehlung nicht bedarf: so wollen wir melden, daſs dieser zweite Band die ihm folgenden empfiehlt, wie der erste ihn empfohlen hat.

Marx.

Grandes Variations, sur un Thême original pour le Piano-Forte composées etc. par Ferdinand Baake. Elève de J. N. Hummel, et de Fr. Schneider. Op. 4. No. 1. des Variations. (Mainz, bei Schott.)

Groſser französischer Titel. Hummel und Schneider. Thema und die 5 ersten Variationen nicht übel, obschon etwas unbeholfen. No. 6. Scala bei Terzen und Sexten. No. 7. Andante, etwas langweilig. No. 8. nicht minder. No. 9. Walzerchen. No. 10. zerbrochene Akkorde. No. 11. Adagio quasi (gleichsam) — — wir wissen schon. Finale No. 12. auch nichts Erhebliches. Nun — die Variationen sind schon so gut, wie viele, viele andere und werden Lieb-

Digitized by Google

haber finden, auch wie viele andere. Aber weiter läſst sich nichts darüber sagen. Es wird viel Musik gemacht, wovon die Musik nichts weiſs und wobei die Kritik — verstummt.

v. d. O.,r.

Drei karakterische Märsche, Ch. Rink dedicirt, von L. Schlösser. Op. 10. Mainz, bei Schott. Pr. 40. Xr.

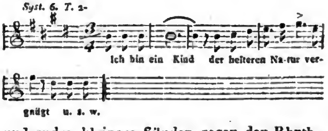
No. 1. aus As-dur, ist eine Komposition, wie man sie nicht häufig findet, voller Geist und Energie, aus einer männlichen und kräftigen Empfindung, gewandt und herrisch, geschaffen. No. 2. aus C-dur, ist nicht so sprechend, als der erste, und etwas zerrissen, jedoch ist es ein Stück, welches wenigstens interessant zu nennen ist, wenn auch nicht schön. Der Uebergang im 2ten Theile nach Es-dur ist zu jähe. Das gut geführte Trio fällt aus dem Marsch-Karakter in den einer Sonate oder Kaprice, im 2ten Theile ist für 4 Zeilen, zu viel Modulation. No. 3. ist vollends mit dem ersten nicht zu vergleichen. Die erste Reprise ist gut und natürlich; aber in der zweiten, welch ein zweckloses Moduliren! H-dur, C-dur, D-dur, E-moll, H-dur, G-dur, E-moll, G-dur, E-moll, A-moll, H-dur in 18 Takten! C'est trop! Warum das? Es ist Schade um den Geist und das Feuer, mit welchem H. Schlösser arbeitet, wenn er es ohne Zweck zu einem Irrlicht herabsetzt. Der erste Marsch beweis't, daſs Herr Schlösser wohl etwas ordentliches leisten könne, wenn er nur wolle; er hat geistige Bekanntschaft mit Beethoven und Spontini, weiſs sich aber nicht einmal in einem Marsche zu beherrschen. Schlieſslich bemerken wir noch, daſs es wol keinem einfallen möchte, nach diesen Märschen zu marschiren. Sie sind vielmehr Klavierstücke, deren erstes, als wahrhaft schön und karakteristisch, bestens zu empfehlen ist, und die andern beiden möchten für Klavierspieler, die sich im Takte befestigen, und einmal etwas sonderbares und, bizarres vortragen wollen, nicht ohne bedingten Nutzen sein.

v. d. O.,r.

XII Vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, oder für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baſs-Stimme (!) komponirt von Konradin Kreutzer. Opus 24. Mainz bei Schott Söhne. (Pr. 3 Fl.)

Herr Konradin Kreutzer hat sich als Komponist stets als einen gemüthvollen und freien gewandten Weltmann gezeigt, dem sehr viel daran gelegen scheint, nirgends weder bei'm Publikum noch bei der Kunst anzustoſsen (welches Bestreben, es allen Recht zu thun, sich namentlich in seinen neuern Opern: Libussa, der Taucher u. a. m. kund giebt) und er verfährt dabei recht gut, wenigstens hat er sich dadurch den Beifall und die Gunst des groſsen Publikums errungen, was nicht unvortheilhaft auf ihn, wenigstens in pekuniärer Hinsicht rückwirken kann. Ob bei solchem Streben aber etwas Groſses, Originelles, Bleibendes entstehen kann, möchte wol und namentlich durch Ks- Werke mit „Nein" beantwortet werden, doch würde die weitre Ausführung des „Warum" hier nicht an ihrem Orte sein; genug, daſs wir hier ebenfalls ein Werkchen angezeigt haben, welches nicht weniger als andre auf den Beifall der Menge Sturm läuft, und selben durch leichte angenehme Melodie, ziemlich leichte Ausführung und eine gewisse leichte, oberflächliche, gewiſs nicht tiefe Behandlung der Texte auch sicher erstürmen wird. Was die letztre Eigenschaft betrifft, so bringt sie uns auf die Vermuthung, als sei die ganze Sammlung eine verspätete; oder deutlicher zu sprechen: diese Gesänge mögen wohl noch in der allerersten Bildungsperiode gefertigt worden sein, denn Deklamationsfehler wie z. B. in No. 3.

Syst. 6. T. 2.



und andre kleinere Sünden gegen den Rhythmus finden sich in andern und neuern Kompo-

sitionen wohl nicht. Am meisten haben uns die erste Hälfte von No. 1 (auch mit obligater Klarinette und Guitarre) No. 4, 5 angesprochen ohne daſs wir sie jedoch ausgezeichnet finden.

Die Ausstattung wäre gut, fänden sich nicht unleidliche Druckfehlerwarzen darin, die alle zu berichtigen, hier nicht der Platz sein kann. .O.

III. Korrespondenz.

Danzig, den 1. Juli 1825.

Auch in unserer lieben Stadt, sind endlich einige Blätter der Berliner musikalischen Zeitung angekommen u. s. w. Wir wollen daher uns mit dieser Zeitung gerne weiter befreunden, und glauben, das beste Mittel darin zu finden, wenn wir etwas, über unser Musiktreiben, in derselben niederlegen, wie das hiermit geschieht.

Dieselbe Regsamkeit in der Musik, die jetzt in den mittlern Städten Deutschlands herrscht, herrscht, vielleicht mit einiger Beschränktheit, auch in der unsrigen. Ob nun aber diese Regsamkeit für die Kunst wahrhaft fördernd, der Anerkennung und Unterstützung werth ist, darüber möchten sich zur Zeit verschiedene Stimmen vernehmen lassen, wenn nämlich die Unbefangenen und Einsichtsvollen sich darüber aussprechen sollten. Vor allem müſste dahin gewirkt werden, daſs die Musiker eine natürliche und folgerechte Ausbildung in ihrer Kunst erhielten, und wo möglich, schon in früheren Jahren zu dieser Ausbildung herangezogen würden. Denn nur durch die Künstler vom Fache kann das weite und breite Musiktreiben der Dilettanten eine gute, für die Kunst wohlthätige Richtung bekommen. Uns Preuſsen ist eine gute Bildungsanstalt für die Musiker höchst nöthig, denn von Berlin, von Sachsen und Schlesien, sind wir zu weit entfernt, als daſs ihre Bildungsanstalten für die Musik, auf uns eine unmittelbare Einwirkung haben könnten. Doch auch zu einer solchen Musiklehranstalt haben wir jetzt Hoffnung, wenn nämlich der Musikdirektor Herr Urban aus Elbing, der sich gegenwärtig in Berlin aufhält, und nach seinem Unterrichtsystem allda mehre Musiker in der Lehre der Harmonie und Tonsetzkunst unterrichtet, seine beabsichtigte Normalmusikschule, die er in dem, zu diesem Zwecke herausgegebenen Werkchen: Ueber die Musik, deren Theorie und den Musikunterricht, ankündigt, hier in Preuſsen, seinem Vaterlande, errichtet. Auf groſse Unterstützung kann er freilich hier in Preuſsen bei unsern höchst beschränkten Geldmitteln nicht rechnen, doch unterstützt vielleicht der Staat diesen fleiſsigen und thätigen Mann in seinem Vorhaben. Die reichsten und vornehmsten Leute hiesigen Orts stehen in der Musik unter der Obhut des Professors Herrn Kniewel, Oberlehrers am hiesigen Gymnasium. Derselbe steht einem Singeverein und einer sogenannten Liedertafel vor. Herr Reichel, Musiklehrer und Musikalienhändler allhier, führt von Zeit zu Zeit groſse Oratorien im hiesigen Artushofe, nach seiner Meinung, groſs auf. Sein Streben ist löblich und verdient Anerkennung, wenn gleich er solch einer Unternehmung nicht gewachsen ist, welches das schon beweis't, daſs er diese Aufführungen nicht selbst dirigiren kann, sondern dies anderen überlassen muſs. Herr Reichel hat in ein Paar Jahren die hier sonst nicht gehörten Oratorien: das Weltgericht von Schneider, das befreite Jerusalem von Stadler, und zuletzt die Sündfluth von Schneider, zur Ausführung gebracht. Das letztgenannte Oratorium wurde gleich nach der ersten Aufführung noch einmal zum Besten der Armen aufgeführt, es fanden sich aber wenige Zuhörer ein. Auſser diesen ist Herr C. Ilgner hier in der Musik thätig. Er ist ein junger Mann, hat gutes Talent, und ist sehr fleiſsig. Letzteres bewies er neulich dadurch, daſs er ein Requiem von seiner Komposition hier in der Petri-Kirche zum Besten der Stadtarmen aufführte. Da wir selbst die Partitur durchgesehen, auch der Hauptprobe und Aufführung beigewohnt haben, so müssen wir berichten, daſs, wenn Herr Ilgner auch seinen hohen Gegenstand weder ganz erfaſst, noch sonsten in der Ausführung ganz befrie-

Digitized by Google

digend gegeben hat, doch sein rühmliches Streben und sein beharrlicher Fleiſs ganz unumwundene Achtung und Anerkennung verdient. Möge er rastlos auf diesem Wege fortfahren und sich vorläufig noch an minder hohen Gegenständen versuchen, so wird er seinem Ziele gewiſs nahe rücken und Treffliches liefern. Herr Ilgner hat in Danzig eine Musikunterrichtsanstalt nach Logiers Methode eingerichtet. Hat gleich diese Anstalt noch jetzt ihr Bestehen, so dürfte dieses doch nicht gar lange mehr sein, denn selbst die eifrigen Verehrer dieser Methode sind durch die Resultate, die sich bis jetzt hier haben zeigen wollen, nicht befriedigt und gestehen das auch ein. Wenn Herr Logier seine Unterrichtsmethode nicht als ein Geheimniſs behandeln, sondern sie offen darlegen wollte, so würden sich wahrscheinlich schon längst die ersten Kritiker in diesem Fache darüber ausgesprochen, und das Gute, wie das etwa Mangelhafte an ihr gezeigt haben. Dadurch aber würde die Sache selbst und auch Herr Logier mehr gewinnen, als wenn diese Methode im Geheim, von einem dem andern überliefert wird. Der verständige und wohlunterrichtete Lehrer*) wird, will er Lehrer in seiner Kunst sein, sich auch eine Unterrichtsmethode zu bilden wissen, der Unverständige, nicht gut in seiner Kunst unterrichtete Musiker aber wird sich weder eine eigne Methode zum Lehren ausbilden können, noch mit einer angeeigneten etwas ausrichten. Ich behalte mir vor, Ihnen nächstens Mehreres über den Zustand der Musik in Preuſsen, für Ihr Blatt einzusenden.

Dresden im Juli 1825.

Der diesjährige nasse Sommer ist gewiſs einer von denen, welche Theaterunternehmungen höchst gedeihlich zu sein pflegen, wissen selbige nur auch solche theatergünstige Sommer zu benutzen, d. h. verstehn Sie nur einigermaſsen dem vorherrschenden Geschmacke des Publikums zu schmeicheln und es durch neue und bedeutende Stücke anzuziehen. Dies scheint aber hier nicht ganz der Fall zu sein, denn durch Beurlaubung der bedeutendsten Mitglieder der Oper ist es der Direktion unmöglich, dem hiesigen Opernlustigen Publikum Genüge zu leisten, welches sich nun wiederum dadurch rächt, daſs es die meist alten und unbedeutenden Schauspiele unbesucht läſst. Am meisten waren die geschlechtlosen dramatischen Wechselbälge: „Die falsche Katalani - und Staberls Verlobung“ besucht, die mehrmals wiederholt wurden und durch Herrn Keller's trefflichen Fistelgesang und höchst komisches Spiel wahrhaft anziehend waren. Als Katalani besonders ist Hrn. Keller's Leistung doppelt anziehend, erstens durch den Wohlklang seiner seltnen Fistel und zweitens durch die treffliche Parodie der ital. Gesangsmanier, die hier um so wirksamer ist, als die Originale nahe genug stehn, um jene allgemein verständlich zu machen. Ganz vortrefflich ist der Vortrag der Rhodischen Violinvariationen zu nennen, die er der Mad. Katalani „nach der Natur“ (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) nachsingt. Zu bewundern ist der Fleiſs, mit welchem er seine Fistel ausgebildet hat, und die Resignation mit welcher er ihr seine natürliche Stimme, mit der er nun freilich nicht so viel leisten kann, aufgeopfert hat. Dafür ist er nun freilich aber auch eine der besten „falschen Katalanien“, wie unser nicht zu ersetzender Komiker G e i l i n g sen. als Schulmeister in derselben Posse sagt. Leider hindert Schwäche und der gänzliche Verlust der Stimme diesen Wundermann in komischen Opern mit zu wirken. Und so wird es mit unserer Komik immer trauriger, denn von dem trefflichen Kleeblatt: Geiling, Unzelmann, Keller, ist uns nur noch der letzte übrig, dessen Persönlichkeit doch auch nicht für Alles hinreichend ist. Hätte der junge Burmeister etwas Stimme so könnte man in dem Fache der dummen

---

*) Wenn nur deren genug vorhanden wären — und bestehen könnten. Es scheint eben wesentliche Intention des Logier'schen Systems zu sein, die Menge, zum groſsen Theil unfähiger und besonders planlos unterrichtender Lehrer für Einzel-Unterricht durch schulmäſsigen Gesammt-Unterricht entbehrlich zu machen. Daſs übrigens Logier sich mit der Herausgabe seines Systems beschäftigt, ist schon in No. 8. S. 58. d. Ztg. berichtet.

D. Red.

Digitized by Google

Hänse in der Folge etwas von ihm erwarten (nämlich für die Oper), aber so — ist's auch mit dieser schwachen Hoffnung nichts.

Die italienische Oper gab regelmäſsig in jeder Woche (am Sonnabend) eine Vorstellung, die in der Regel von dem Musikdurstigen Publikum zahlreich besucht war, obwohl sie nichts neues gab, man wollte denn die schon zu Anfang des Jahrs einmal gegebne und ziemlich verunglückte Oper: „Elisa e Claudio" von Mercadante, die seither liegen geblieben war, als neu betrachten. Sie enthält, ausser einigen hübschen Motiven, nichts, was man nicht schon oft gehört hätte. Sodann gab man: Cenerentola, worinnen Siga: Palazzesi wie gewöhnlich durch Liebreiz und Frische der Stimme bezauberte; Tancredi und endlich Mozarts himmlischen: Figaro. Jede dieser Opern zweimal. Sigr. Benincasa ist eben so als trefflicher Figaro, wie Siga: Sandrini als Susanna rühmlichst bekannt, und bewährten auch jetzt wieder, besonders bei der zweiten Vorstellung, ihren wohlverdienten Ruf. Doch wünschten wir Susanna mit einer jüngern, Stimmhabenden Sängerin, etwa mit Siga. Palazzesi besetzt, da jedem lediglich gewiſs nur daran gelegen sein kann, alles, ja jeden Ton, den Mozart vorschrieb, zu hören, sollte das Spiel auch noch so weit hinter dem der Siga: Sandrini zurückbleiben. Dem Cheruhino, von Siga: Tibaldi sehr schön gesungen, wäre aber doch ein etwas graziöseres und manierlicheres Wesen zu wünschen. Der Graf, Sigr. Zezi, so wie die Gräfin, Siga. Funk, verdienen hinsichtlich des Gesangs groſses Lob, nur wäre bei letzterer noch zu wünschen, sie unterlieſse gänzlich das „Frisiren" Mozartscher Melodieen. Das ganze ging unter Marschners Leitung leicht und sicher zusammen.

Nach Bergmanns Zurückkunft aus Eger gab man am 9ten Juli Webers Freischütz, worinnen eine Dem. Sekonda vom Braunschweiger Theater die Agathe gab. Sie ist noch ganz Anfängerin, am meisten im Gesang; es ist aber zu wünschen, daſs sie in gute Schule komme, denn ihre schöne, volle und umfangreiche Stimme (vom kleinen e bis zum 3gestrichnen c) verdient es, und läſst etwas Bedeutendes erwarten. Die Anwesenheit Ihrer Königl. Hoheit der verw. Frau Groſsherzogin von Toscana, die das Theater zum erstenmal mit Ihrer Gegenwart beehrte und vom zahlreich versammelten Publikum mit dreimaligem Lebe hoch! empfangen wurde, hinderte wahrzunehmen, welchen Eindruck die junge Sängerin wohl machte.

Vor dem Stücke: „Donna Diana" lieſs sich der Churfürstl. Hessen-Kasselsche Kammermusikus Gereke (ein junger Mann von 20 Jahren) mit dem herrlichen D moll Konzert von Spohr auf der Violine hören, und erntete für sein herrliches Spiel den lebhaftesten Beifall. Die ausserordentliche Leichtigkeit, mit welcher er die groſsen Schwierigkeiten dieses Konzerts (bis auf die Doppelgriffe zu Anfange des Rondos die denn doch nicht ganz rein waren) besiegte, sein treffliches Staccato, und vor allem die groſse Sicherheit und Reinheit in den gewagtesten Sprüngen verdienen wahrhaft unsre Bewunderung, und bei fortgesetztem Studium ist ein zweiter Spohr zu erwarten, gelingt es ihm besonders, seinem Instrumente auch einen so groſsen schönen Ton zu entlocken, der uns (vielleicht lag es auch an einer zu schwachen Besaitung u. d. m.) nur noch etwas zu dünn vorkam.

Hauser ist bereits angekommen, die Devrient wird auch bald von ihrer Kunstreise nach Königsberg und Riga zurück erwartet und die liebliche Haase soll auch soweit wieder hergestellt sein, daſs sie bald wieder wird auftreten können, weshalb man denn mit Recht für die nächste Zukunkt groſsen Dingen nach groſsen und langen Kunstfasten entgegen sieht.

Weber ist am 3ten Juli nach Ems und Morlacchi am 7ten Juli nach Marienbad abgereist. Mögen beide wackre Männer dort finden was sie suchen, Gesundheit und Kraft zu neuem Wirken, zum Heile der Kunst.

Unsers Marschners Gesundheit aber blühe so fort wie bisher, sonst erstirbt auch die Hoffnung auf die nächsten Genüſse, da ihm die Direktion so wie seit lange schon jetzt ganz allein obliegt. ***

Berlin.

Unsre ganze Oper scheint sich nach Paris zu verpflanzen. Herr Spontini und Madame Milder sind dorthin, Madame Schulz und Herr Musikdirektor Möser folgen in wenigen Tagen und der letztere, der sich durch seine ausgezeichnete Thätigkeit so groſse Verdienste erworben hat, ist, wie wir vernehmen, gesonnen, seine Reise zu künstlerischen Zwecken anzuwenden und auch dem auswärtigen Publikum den hohen Genuſs zu gewähren, den das hiesige seinem trefflichen Violinspiel verdankt. Wir wünschen, daſs die Auswärtigen neben diesem Kunstgenusse auch den erlangen mögen, unsere herrliche Schulz zu hören.

Bisher ist Jessonda von Spohr mehrmals gegeben worden und erwirbt sich unverkennbar immer gröſsere Liebe im Publikum. Vielleicht dürfen wir um so sicherer hoffen, auch seine übrigen Opern, namentlich seinen Faust aufgeführt zu sehen. Zum Winter wird Euryanthe versprochen. Nächstens theilen wir einen ausführlichen Aufsatz über dieses groſse Werk Webers aus der Feder des Herrn Hofrath Wendt mit. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

B E R L I N E R
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 10. August. Nro. 32. 1825.

II. Recensionen.

Ueber Karakterkomposition und

Drei karakteristische Stücke für das Pianoforte, komponirt von Anton Liste, 10tes Werk. Leipzig bei Hofmeister. Erstes Heft 8 Gr. Zweites und drittes Heft, jedes 12 Gr.

Karakterkompositionen, nämlich solche Tonstücke, die einen bestimmten Zustand darstellen sollen, haben sich jederzeit sowol günstige als nachtheilige Vorurtheile erregt. Mancher von denen, die aus eignem Antriebe nicht leicht dazu kommen, in Tonstücken eine geistige Bedeutung zu suchen und etwas mehr, als das Bewuſstsein eines Sinnengenusses, oder einer dunkeln Gefühlsanregung aus der Musik davon zu tragen, nimmt auf die Autorität des Komponisten, der seinem Werke selbst eine bestimmte Bedeutung zuschreibt, für wahr an, daſs diesem eine solche ausschlieſslich inwohne und es vor andern Kompositionen günstig auszeichne. Nicht selten mögen auch unmusikalischere Naturen durch dergleichen Kompositionen, die mit einem äuſserlichen Reiz für die Neugierde einen Fingerzeig auf die Bedeutsamkeit der Musik verbinden, dieser Kunst näher gebracht und selbst musikalische Gemüther zu einem höhern Bewuſstwerden in der Musik erweckt worden sein. Eben daher vielleicht wird aber auf der andern Seite öfters die Meinung gefaſst, daſs in solchen Kompositionen nach einem Aeuſserlichen gestrebt werde, was gar nicht, oder nur auf Kosten der wahrhaft musikalischen Intention zu erreichen sei. Davon werden vornehmlich diejenigen sich überzeugt halten, die bei einer gröſsern Empfänglichkeit für Musik einer äusserlichen Hinleitung zu ihr nie bedurft, und, wenn sie schaffende Künstler sind, noch nie den Drang gefühlt haben, einen bestimmten Zustand in Tönen zu verwirklichen.

Die Möglichkeit, Vorstellungen bestimmter Zustände durch die Tonkunst hervorzurufen, kann im Allgemeinen nicht mehr bestritten werden, seitdem so viele Leistungen den befriedigendsten Beweis geliefert haben. Wieviel vermag die Musik (um des Geringsten erst zu erwähnen) schon durch äuſserliche Kombination zu versinnlichen! Wenn in Beethovens Schlacht bei Vittoria nach dem Schlachtgewühle das muntere französische Marschlied:

Marlborough s'en va-t-en guerre

in Fis-moll (zuvor hatte man es in C-dur gehört) wiederkehrt, von Pausen, Beben der Saiteninstrumente, dem schmerzlich und fremd, befremdend klagenden Horntone und fern verhallenden Kanonenschlägen unterbrochen, und sich ersterbend verliert: so kann niemand über den Ausgang der Schlacht ungewiſs sein. Nicht so leicht nachweislich, aber tiefer eindringend, erregt die Musik in uns das Mitgefühl der innern Zustände, die vorzugsweise ihrem Gebiete angehören. Hier muſs als das herrlichste Vorbild Beethovens Sonate: „Les Adieux, l'absence et le retour *)“ anerkannt werden, ein Tongemälde von einer Tiefe, Innigkeit und einem durchgehend so sicher treffenden Ausdrucke, dergleichen vordem im Fache

*) Op. 81. Herausgegeben bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 18 Gr.

Digitized by Google

der Instrumentalmusik wol kaum geahnet, gewiſs aber nicht geschaffen worden ist. Der Ausdruck des Innerlichen und die Vorstellung des Aeusserlichen ist von demselben, dem gröſsten Instrumentalkomponisten, in der Pastoralsymphonie, um den Zustand des Landlebens darzustellen, vereinigt worden.

So herrliche Werke verbieten es, über die Zuläſsigkeit der Karakterkompositionen zu streiten. Wer könnte wünschen, daſs jene nicht geschaffen worden, gesetzt auch, er wäre geneigt, andere Gattungen der Komposition für vorzüglicher zu achten? Und ist denn nicht im Grunde jede vollendete Komposition ein lebendiges und ganz bestimmtes Bild eines gewissen Zustandes? Die 54. Sonate und das D-dur Trio Op. 70. No. 1., die Eroica, die A-dur- u. C-moll-Symphonie von Beethoven haben nicht mindere Bedeutsamkeit, als die vorgenannten Werke, und zwichen beiden finden wir keinen Unterschied, als: daſs der Komponist sich bei dem einen des Gedankens seines Werks bestimmter bewuſst worden ist, als bei dem andern und daſs er vielleicht dieses mehr aus einer unbewuſsten und Anfangs unbestimmten Regung als jenes geschaffen hat. Darüber läſst sich aber kein Gesetz geben, denn kein Komponist kann es halten; was sich in ihm anregt, dem folgt er und kann nichts anderes erzwingen, ohne das künstlerische Schaffen zu stören.

Eben so wenig vermöchten wir eine haltbare Bestimmung auszusprechen, welche Gegenstände und Zustände sich zu einer Darstellung durch Karaktermusik eignen und welche nicht. Solche Gränzbestimmungen im Gebiete des Geistes sind stets miſslich, da jeder nur mit Bestimmtheit erkennen kann, wie weit er und die, deren Schaffen er begreift, vorgedrungen sind, dabei aber nie auszumachen ist, wie weit ein Begabterer, eine gereiftere Zeit, über das alte Ziel hinausgehen wird.

An Einem jedoch können die Schaffenden und die Empfangenden festhalten: keine Karaktermusik, wie überhaupt kein Kunstwerk wird gelingen, von deren Idee der Künstler nicht ganz erfüllt und erwärmt ist. Wer daher eine Karaktermusik schreibt, der glaube gewiſs daſs sie nicht gelingen kann, wenn er nicht von dem darzustellenden Gegenstande durchdrungen ist; den gleichgültigen aber weise er von sich. So hat sich Beethoven in der erwähnten Sonate Op. 81. das Schicksal eines liebenden Paares, den Abschied, die schmerzliche Leere des Entbehrens, das Entzücken des Wiedersehens zur lebendigen Anschauung gebracht und wenn wir in seinem Tongedichte diesen Zustand in allen Beziehungen und Stufen wiederfinden und mitfühlen, so mögen wir nur überzeugt sein, daſs er in Beethoven selbst gelebt haben muſs und anders nicht hervorgetreten wäre.

So scheint es nicht durchaus bei Herrn Liste gewesen zu sein, als er die oben angezeigten Karakterstücke schrieb. Wir verkennen darum den lobenswerthen Grund seines Strebens keineswegs. Es wird so erschrecklich viel karakter- und bedeutungslose Musik geschrieben, daſs schon der Vorsatz, Gehaltreicheres zu leisten, Achtung verdient, wenn auch in der Ausführung noch geirrt würde. Die Verirrung unseres Komponisten scheint uns in der Aufgabe zu liegen, die er sich gesetzt hat; eine Aufgabe, die wir zwar nach unsern Grundsätzen nicht definitiv als unzulässig zurückweisen dürfen, von der wir aber wohl begreifen, daſs sie den Komponisten zu keinem hohen Interesse entflammen konnte.

Die Themata des Herrn Liste heiſsen:

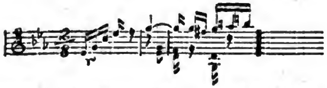
Anmuth und Sanftmuth,
Gleichmuth und Wankelmuth,
Frohmuth und Unschuld.

Dies sind nun so allgemeine Zustände, daſs man sie für den Künstler leblos nennen könnte, insofern er sie nicht an ein individuelles Leben geknüpft und dieses in jenen Stimmungen und Zuständen dargestellt hat. Wie wenig ist ein Individuum gezeichnet und vor uns belebt, wenn wir ihm nur einen von jenen Zuständen zuschreiben und wie kann ein Künstler, zumal ein Musiker, sich für die Schilderung des Gleichmuths und Wankelmuths entzünden! An jener Sonate Beethovens läſst sich erkennen, wie viel den Liste-

Digitized by Google

schen Aufgaben abgeht zu der Grundidee eines lebendigen und interessanten Tongemäldes. Wer ist nicht für die Empfindungen des Scheidens, entbehrender Verlassenheit und beseligender Wiedervereinung empfänglich? Beethoven knüpft diese, schon allgemein interessanten Zustände an bestimmte Persönlichkeit. Die ganze Gestaltung des ersten und letzten Satzes ist Duettenartig und weis't uns unzweideutig auf ein liebendes Paar, das getrennt und wiedervereinigt wird. Indem nun Beethoven bestimmte Personen vor sich sah, entfaltete sich ihm ihr reicher und ansprechender Gemüthszustand und seine Komposition fand und erschöpfte den schönsten uud ergiebigsten Stoff. Die Gegenstände unsers Komponisten konnten so wenig das warme Interesse, als den hinlänglichen Reichthum spenden. Das Gefühl dieses Mangels mag ihn wol zu dem Versuche angeregt haben, durch Gegensätze das Interesse zu schärfen u. demungeachtet sind seine Aufgaben nicht gehaltreich genug geworden, um ihn fest zu halten, so daſs oft nach den besten Anklängen der vorgesetzte Karakter verlassen und der Hörer befangener zurückgelassen wird, als hätte man ihm den Inhalt des Stückes gar nicht vorausgesagt. Hiervon aber abgesehen, sind die Kompositionen interessanter und origineller, als sehr viele jetzt angesehene und beliebte.

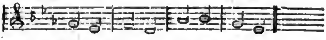
Am gehaltensten u. gediegensten zeigt sich die Schilderung des Unmuths im ersten Hefte. Nach der heftig reiſsenden Einleitung (C moll) wird das abstoſsende Thema des Hauptsatzes



tüchtig und karaktergetreu (man sehe z. B. diese wilde Stelle)

durchgeführt. Der Gegensatz (Sanftmuth) in C dur $\frac{3}{4}$, ist sanft, erhält besonders durch den ruhenden Baſs, die gleichmäſsig bewegte Begleitung und die in hoher Tonregion sich darüber schlingende Melodie einen stillen, heimlichen, fast fremdartigen Ausdruck; aber den Karakter der Sanftmuth, oder sanftmüthiger Entgegnung auf den Ausdruck des Unmuths im ersten Stücke vermag Ref. nicht darin zu finden. Dieses erstere kehrt wieder mit einem verstärkten Schluſse und in der für die Sanftmuth erwählten Figur wird geschlossen.

Die Einleitung zum zweiten Stücke (im zweiten Hefte) möchte Ref. Schlendrian nennen. In dieser Weise:

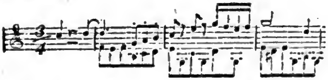


wozu auf den dritten Vierteln volle Akkorde zur Begleitung kurz angeschlagen werden, bewegt sich die Melodie durch 22 Takte, und nun beginnt der Hauptsatz mit einem anmuthig lebhaften, fast kecken Thema. Eine Andeutung des erwählten Zustandes (der Gleichmuth) giebt erst das zweite Thema, der Komponist läſst sie jedoch bei dem ziemlich heftig und unruhig modulirenden zweiten Theile fallen und hat sonach mit der Angabe des Karakters, den das Stück haben soll, nichts erreicht, als daſs er uns an einer unbefangenen Auffassung der an sich interessanten Komposition hindert: über die Erwartung des Verkündeten versäumen wir die Auffassung des Gegebenen. Eben so geht es bei dem Gegensatze (Wankelmuth) bei dem sich eine neue Folge der Verirrung in der Wahl der Aufgaben an den Tag giebt. Indem nämlich der Komponist einen Gegenstand behandelte, der unmöglich sein Gemüth erfüllt, nur seinen Verstand beschäftigt haben kann, muſste es auch bisweilen dahin kommen, daſs er Erdachtes für Empfundenes gab, und dies ist am deutlichsten in der Schilderung des Wankelmuths zu erkennen. Wie der Wankelmuth sich in einem unsteten Schwanken der Handlungsweise zu erkennen giebt, so wirft der Komponist gleich in den ersten zwei Zeilen, ohne alle Ueberleitung und Motivirung, das

Digitized by Google

Thema aus C dur nach A dur; nach einem gährenden Zwischensatze (in E-dur, H und Cis-moll) kehrt es in D-dur, nach einem neuen eben so unstät modulirenden Zwischensatze in C-dur, gleich darauf (in der tiefsten Baſsregion) in As-dur, dann in Es-dur wieder. Dieses haltlose Moduliren giebt wol dem Ausdrucke Unbestimmheit, nicht aber den Ausdruck der Unbestimmtheit und des Wankelmuths. Selten oder nie wird es dem Verstande möglich sein, die Empfindung zu ergänzen und hier hat es noch weniger gelingen können, weil der Komponist seinen Zweck und die Mittel dazu nicht einmal klar bedacht hat. Der Wankelmüthige schwankt in seiner Handlungsweise, weil er nicht die Kraft hat, sich für Eines oder das Andere zu entscheiden. Allein die Kette seiner Ideen und Empfindungen ist ja nicht etwa zerrissen und lückenhaft, wie die des Wahnsinnigen und sein Karakter verwandelt sich nicht; sein Zustand kann also durch Abreiſsen des Fadens, unmotivirtes Ueberspringen und Verlassen des einmal angenommenen Karakters nicht dargestellt werden.'

Im dritten Hefte soll uns Frohmuth und Unschuld gemalt werden. Der Grundgedanke für das erste Stück ist wohl sehr angemessen zu nennen —



und die ganze Komposition ist frisch, lebendig und originell, wenn auch nicht in dem Karakter der reinen Fröhlichkeit geschrieben, den das Thema angegeben. Aber — man schelte uns nicht gottlos, wenn wir an der Unschuld Aergerniſs nehmen, nämlich bei dem zweiten Satze dieser Komposition. Wie will man auch diesen Begriff komponiren? Und wie wird denn die Unschuld so feierlich in As-dur auftreten? Sie ist sich ja ihrer Würde nicht bewuſst. Auch die liegenbleibenden Bäſse (zuerst As durch 48, denn Es durch 32 Takte u. s. w.) sind nicht unschuldig, sondern der Monotonie schuldig und hätten um so mehr vermieden werden sollen, da dasselbe Mittel schon im ersten Hefte zu dem sanftern Gegensatze angewendet worden war.

Die Ausführung, wenn sie rasch und nett genug erfolgen soll, ist nicht ohne Schwierigkeit, aber auch lohnend und für mittelmäſsig geübte Schüler lehrreich. **Marx.**

Trois Sonatines pour le Pianoforte, composées par Guilleaume Mangold. Op. 7. Bei Schott in Mainz 1 Fl. 36. Kreuzer.

Diese Sonatinen zeichnen sich durch nichts aus, sind aber bei ihrer leichten, gefälligen Schreibart zur Beschäftigung der Anfänger, die über die Handstücke hinaus sind und zur Auffassung und Bewältigung längerer Sätze angeführt werden sollen, wohl zu gebrauchen. Der Verf. hätte es vermeiden sollen, stets in der höhern Hälfte der Tonreihe zu verweilen. Dies giebt den Kompositionen einen weichlichen, süſslichen Ton und dürfte sogar jüngern Spielern bei längerer Beschäftigung einen kleinen Ueberdruſs erregen. Dennoch verdienen solche Kompositionen den Vorzug vor den Arrangements aus Opern und Balletten, mit denen viele Lehrer ihre Schüler beschäftigen, und sie dabei für den vollständigen Genuſs der Werke abstumpfen, ohne sie dabei recht klaviermäſsig üben zu können.

Trois Marsches militaires, en Partition, composées et dediées à Son Altesse Royale le Prince Charles de Prusse, par Louis Berger de Berlin. Oeuvre 16. Chez Fr. Laue à Berlin. Fr. 1$\frac{1}{4}$ thlr. Dasselbe als Klavierstück für 4 Hände eingerichtet pro $\frac{2}{3}$ thlr. ebenda.

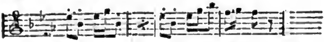
Der geehrte Komponist und Klavicinist übergiebt den Militair-Chören und den Freunden der Märsche am Pianoforte ein Werkchen, welches für seinen Zweck zwar nicht auſserordentlich, doch im Allgemeinen angenehm und nützlich genannt zu werden verdient. Es ist mit den Marschkompositionen eine ganz eigene Sache. Es kann Jemand in seiner Art

Digitized by Google

ein ganz vortrefflicher Komponist, und demungeachtet vielleicht in einer so speciellen, und so für sich abgeschlossenen Sphäre, wie der Marsch ist, nicht eben zu Hause sein. Rec. ist der Meinung, daſs die besten Märsche für das Militair von den Direktoren der Militair-Chöre fabrizirt werden. Diese Leute hören eine Anzahl schlechter, guter und mittelmäſsiger Märsche; haben sich, was die Hauptsache ist, so ganz in diesen Genre hineinmarschirt, daſs ihnen Märsche, wie die Soldaten sie haben wollen und brauchen können, natürlich, unverfehlbar und geläufig sein müssen. Und das ist ja die Hauptsache, daſs der Soldat den Marsch verstehe und leicht auswendig behalte, damit sein Geist nicht etwa durch einen neuen Akkord, oder eine syncopirte Note, irritirt und darüber die Haltung des Körpers vergessen, ein faux-pas gemacht werde. Jedoch — am Tisch, aus der Partitur macht ein Marsch niemals den Effekt, als in Reih' und Glied, und wir bescheiden und überzeugen uns gern, daſs diese Märsche auch uns vielleicht noch trefflicher erscheinen würden *), wenn sie gehörigen Orts mit Sang und Klang losgelassen würden. Am Klavier schon bewegt sich wechselsweise die linke und rechte Zehe; dem analog müssen sich denn bei voller Musik auch die Füſse von selbst bewegen. — Und uns dünkt, das ist ein Lob für einen Marsch.

No. 1. ist Marcia für den langsamen Schritt, C-dur, in welchem die Figur:

die Pathetik recht ergötzlich unterbricht. Trio aus F-dur, gute Melodie. No. 2. Es-dur hat dem Rec. mehr gefallen. Der kleine zweite Theil ist allerliebst. Rec. hätte vielleicht die Figur der Klarinetten und Oboen:



lieber von einem recht hellen Hörnchen gehört, (Klapphorn oder Posthorn.) Trio in As ist auch hübsch. No. 3. C-moll, indeſs gröſstentheils Es-dur, muſs nett klingen, bewegt sich aber als Geschwindmarsch wohl etwas zu figurirt? Die leichtesten und einfachen Rhythmen sind unläugbar, aus eben angeführten Gründen, in Märschen die besten. Trio C-dur. — Der Stich ist deutlich und schön, aber nicht korrekt genug. Die Pikkolflöten haben im Dominanten-Akkorde zu C-moll einigemal b für h, und diese naseweisen Persönchen lassen sich von andern nicht leicht das Wort nehmen. Möchten diese artigen Stücke recht Vielen bekannt werden, sie werden alsdann gewiſs auch beliebt.

v. d. O..r.

*) No 2, den ich von voller Besetzung im Jagorschen Saale gehört habe, ist trefflich. Besonders machen sich die beginnenden Blech-Instrumente ganz prächtig.

Marx.

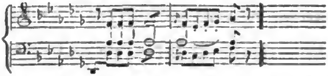
Six eclogues pour le Pianoforte composées et dediées à son ami Mr. W. A. Swoboda, Professeur en belles lettres à Prague, par W. J. Tomaschek. Leipzig chez Frederic Hofmeister.

Der Verfasser hatte schon zu Düsseks, seines Landsmanns, Zeiten einen nicht unbekannten Namen; jezt hört man ihn selten nennen, entweder weil er weniger schreibt (wie vielen wäre das anzurathen!) oder weil die wechselnde Mode seine Art und Weise das Fortepiano zu behandeln verdrängt hat. Das vorliegende Heft von sechs Eklogen bietet nun freilich denen, die sich in der modernen Spielart mit Glanz zeigen wollen, wenig Gelegenheit dar; noch weniger sind wirklich Schwierigkeiten dabei zu überwinden. Dennoch möchte man sie sowohl angehenden als auch fortgerückter Klavierspielern empfehlen, weil sie das Instrument sehr natürlich behandeln und nichts von ihm verlangen, was dessen Strucktur widerstrebt. Der Name Ekloge wird manchem auffallen. Man erwartet vielleicht zunächst (wenn man an die Virgil'schen und Theokritischen denkt) eine Art von ländlichen Rondeaus, oder Notturno's, wie sie insgemein heiſsen: allein diesen Karakter haben sie nicht und der Verfasser scheint den Namen nur gewählt zu haben, um seine Arbeiten un-

Digitized by Google

ter ähnlichen erscheinenden bestimmt zu bezeichnen. Es sind Stücke von 3 bis 4 Seiten, die sich in freier Form, wie ganz leichte Sonatinen bewegen, nur daſs sie nicht, wie jene, aus mehren Tempos zusammengesetzt sind, sondern in einem Fluſse fortgehen, etwa wie das erste Stück einer leicht behandelten Sonate. So anspruchslos wie ihre Form ist auch ihr Inhalt. Es läſst sich nirgend etwas bedeutendes dagegen sagen, allein man findet sich auch nirgend auf eine höhere Art interessirt. Sie sind darin mit ruhigen Unterhaltungen zu vergleichen, während welcher die Zeit verstreicht, ohne daſs man sich weder ihrer Trägheit noch ihrer Flüchtigkeit bewuſst wird. Daher ist es auch schwer, über die einzelnen Stücke etwas zu sagen, und noch schwerer, sie gar absondernd zu karakterisiren. Wunderbar fällt es auf, daſs der Verfasser sich dadurch einen Mittelsatz schafft, daſs er, wie in Polonaisen den ersten Theil bis zur Reprise wiederholen läſst. Das scheint uns keine schön gewählte Form, besonders wenn der Mittelsatz gar keinen andern Zusammenhang mit dem Hauptsatze hat, als daſs er in einer verwandten Tonart geschrieben ist. Siehe z. B. No. 2. Der erste Satz behandelt die Figur:

der zweite dagegen.



Es steht also gewiſsermaſsen als Trio da. Allein diese Form treffen wir nur bei Stücken, die einen besondern rhytmischen Karakter haben, als: Polonaisen, Märschen, Menuetten, und dort scheint sie sich aus der Natur der Sache (vielleicht ursprünglich aus der Gestalt des Tanzes) zu entwickeln und gewiſsermaſsen zu fodern; (wenigstens ist unser Ohr schon so darauf gerichtet, daſs es sich das Anfangsstück zur Ergänzung des Trios oder Zwischen-Satzes schon von selbst denkt;) hier aber geht eine solche Foderung weder musikalisch noch aus andern Gründen hervor *). —

Was den Satz und andre technische Dinge anbelangt, so ist Herr Tomascheck wol über das hinaus, was man vielen heutigen Komponisten dabei sagen könnte; er hat seine Bildung noch aus einer höhern, gründlichern Schule, die ihren Einfluſs immer vortheilhaft äuſsert. In der Behandlung der Mechanik des Instruments ist nicht gefehlt, aber auch nichts Neues geleistet. Darin wären dem Verfasser J. Fields liebliche Romanzen oder Notturno's die immer noch einzig in ihrer Art dastehn, zu empfehlen gewesen. Der Satz in G-moll, pag. 10 und 11., auf dessen Spielart, (nicht Kompositionsart, wie der Verfasser sich ausdrückt) er in einer eignen Note aufmerksam macht, enthält keine n e u e Behandlung des Instruments. Sie findet sich schon in ältern Sachen, von denen dem Ref. im Augenblicke nur das Adagio aus dem C-dur-Konzert von Karl Maria von Weber bestimmt gegenwärtig ist. Doch ist dieser Effekt bei weitem nicht von der schönen Wirkung, wie andre Arten, getragene Akkorde auf dem Instrumente darzustellen.

Eine derselben befindet sich in der Marche funèbre zu den Variationen über ein air russe (schöne Minka u. s. w.) von L. Berger in Ber-

*) Ueber die Vorausfoderungen in der Musik lieſse sich wol etwas sagen, das in tieferer Beziehung zu dem Wesen der Harmonie und der Töne selbst stünde, als das hier Angedeutete. Es ist z. B. nicht willkürlich, wie man den zweiten Theil eines Walzers oder einer Ekkossaise setzt; er fodert sich aus dem ersten von selbst, ohne weder eine bestimmte Umkehrung noch eine genau korrespondirende rhythmische Antwort desselben zu sein. Die Gründe, auf denen solche Foderungen des Ohres beruhen, zu entwickeln, würde von groſsem Interesse sein. Ich wünschte, ein denkender Musiker äusserte das Seinige darüber, so würde ich das meinige vielleicht bemerkend hinzuthun können; doch gestehe ich, daſs es, so wie ich es bis jetzt erkenne, noch auf keine bestimmte Gestalt Anspruch machen kann, noch überhaupt eine Reife hat. Es könnten nur Bemerkungen sein, die einem schärfer Sehenden vielleicht Funken wären, bei deren Licht er den rechten Weg fände. Dieses Blatt wäre gewiſs der passendste Ort für eine solche Mittheilung.

L. Rellstab.

lin, die kürzlich daselbst bei F. Laue erschienen sind, gehörig, wo ein Choral, der das Trio des Marsches bildet, auf diese Art geschrieben ist. Die Weise des Herrn Tomascheck hat das Unangenehme, daſs das sanftere Verklingen der Töne durch das scharfe Anschlagen des Basses stets unangenehm unterbrochen wird. Es gehört also eine Erfindung dazu, die solche abgestoſsene Akkorde mit in ihrer Bedeutung einschlieſst; so ist es in dem angeführten Adagio von Weber. Wir sind daher nicht ganz der Meinung des Herrn Verfassers, der in der Note sagt: D'apres cela il n'est pas nécessaire de justifier cette espèce de composition, wo er sich aber richtiger des Worts Spielart bedient hätte. —

Wir schlieſsen diese Bemerkungen über die Eklogen des Herrn Tomascheck mit der Bitte, uns bald ein neues Heft zu liefern, welches die Vorzüge des besprochenen hat, ohne seine Nachtheile mit sich zu führen. Die äussere Erscheinung ist elegant; der Preis für 6 Bogen nur 20 Groschen, eine Einrichtung, die das Publikum nicht übel nehmen wird.

L. Rellstab.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 29. Juli.

Am 27. d. M. gab Herr Bliesener das vierte seiner Abonnementskonzerte im Saale des Hrn. Jagor. Trotz des schönen Wetters und der Sommerbelustigungen, war das Konzert recht zahlreich besucht, auch erfreuten sich die Zuhörer an dem Gegebenen und spendeten reichlichen Beifall. Konzerte dieser Art verdienen die Theilnahme aller Musikfreunde, und es sollte sich Niemand als Abonnent von ihnen ausschlieſsen, sei es auch, daſs er nicht jedes würde besuchen können; denn sie sind die Pflanzschule aller angehenden Künstler, und besonders derer, welche sich zu Virtuosen bilden wollen. Will man nur immer die groſsen Künstler bewundern und von ihnen entzückt sein, so sollte man bedenken, daſs auch diese einst klein gewesen sind und der Aufmunterung und Unterstützung bedurft haben. Ref. behält es sich vor, über Konzerte dieser Art und ihre Wirksamkeit, in der Zukunft sich weiter auszusprechen, und will daher hier nur kurz berichten, was in diesem gegeben wurde.

Beethovens Pastoral-Sinfonie machte den Anfang. Sie wurde gut ausgeführt und machte vortrefflichen Eindruck. Dieses Werk muſs mehremale und wo möglich hintereinander gehört werden, wenn alle die Schönheiten, die es enthält, dem Zuhörer klar entgegen kommen sollen. Wir haben es in diesem Jahr hier bereits schon vier Mal gehört. Mlle. Flache sang eine Arie mit Chor von dem allerwelts Rossini. Die Arie war über ihre Kräfte, doch that sie das möglichste, um sie herauszubringen, was ihr denn auch gelang. Sie erhielt und verdiente Beifall, denn Fleiſs und Talent wohnen ihr bei. Herr Hambuch blies ein Potpourri auf der Oboe, und zwar war die Ausführung ganz vortrefflich, wenn gleich die Komposition mittelmäſsig war. Hr. Hambuch ist schon jetzt ein bedeutender Hoboebläser und wird gewiſs ein höchst vortrefflicher werden, denn alle Bestandtheile dazu besitzt er schon jetzt. Mlle. Weitner sang ganz vortrefflich eine Arie von Mercadante und sie wird ganz gewiſs eine bedeutende Sängerin werden, wenn sie auf diesem Wege fortfährt.

Die Gebrüder Schunke bliesen auf Waldhörnern ein Doppelkonzert von Lentz und ganz vorzüglich. Mögen sie rastlos fortschreiten, die Natur ihres Instruments zu erkennen, und ihr Wissen in der Musik anzubauen, beides nur kann sie zum Ziele bringen. Herr Wieprecht blies auf der Posaune ein Potpourri von eigener Komposition. Diese, wie die Ausführung von Herrn Wieprecht, waren sehr lobenswerth, und er sollte diesen Weg immer weiter und beharrlicher fortsetzen, sich aber dabei nach kenntniſsreichen Reisegefährten umsehen, die ihm noch dies und jenes, was zu dieser Sache gehört, erzählen. Noch sang Mlle Flache mit einem jungen Manne ein Duett aus Jessonda recht sehr gut. Der junge Mann hat eine recht angenehme Tenorstimme und ist im Gesange schon ziemlich erfahren. Möge er doch ja fortfahren, diese schöne Gottesgabe

Digitized by Google

weiter hervorzuheben und zu entfalten, es wird gewiſs sein Schade nicht sein. Den Beschluſs machte eine Ouvertüre von Fränzl, die viel Lärm macht und eine glückliche Nachahmung von Spontini ist. b.

Berlin, den 28. Juli 1825.

Laſst die Todten ruhn! Diesen Spruch wählte Raupach seinem jüngst hier aufgeführten Lustspiele zum Titel und hat ihn daher gewiſs beherzigt, was auch immer geschehen muſs, wenn die Aufschrift die Sache gehörig bezeichnen soll. Hätte es doch auch der Musikdirektion der hiesigen königlichen Bühne gefallen, diesen Spruch zu beherzigen, als sie daran ging, die Oper: die schöne Schusterin, die lange todt ist, in ihrer Ruhe zu stören, die ihr gewiſs jeder mit Freuden gönnen wird, der sie kennt.

Kaum kann es eine so trockne und flache Periode in der Opernwelt gegeben haben, in der diese schöne Schusterin zu den begehrten und besuchten Bühnenstücken gehört hat. Der Gegenstand dieser Oper ist höchstens ein Scherz, den man sich als eine Tagesneuigkeit in ein Paar Minuten erzählen läſst, belacht und vergiſst. Wird er aber auf mehre Stunden ausgedehnt, und von einer kraft- und saftlosen Musik noch über die Gebühr gewässert, so ist er höchst langweilig, ja er erregt Widerwillen, und das ist der gröſste tadelnde Vorwurf, der ein Kunstprodukt treffen kann. Doch ist die Musik sehr regelmäſsig gesetzt, die Ausweichungen von einer Tonart in die andere gehen so natürlich vor sich, und dabei machen die Bässe ihre bestimmt vorgeschriebenen Schritte so bemerklich, daſs ein sogenannter Generalbassist darauf schwört, nur so allein könne und müſse es in einer wohlgesetzten Musik hergehen.*) Und doch: es thuts holt nit mehr! Warum nicht? weil der Umlauf auch nicht die allermindeste Fantasie hat. Ohne diese Gottesgabe wird der Dichter weder in Worten, Tönen, Stein, noch Farben, etwas hervorbringen, was ein Kunstwerk im eigentlichen Sinne genannt werden kann. Wäre es nicht besser gewesen, wenn die Musikdirektion, statt zu dieser Oper, in den groſsen Vorrath neuer Opern, die ihr fast wöchentlich mit den allerdemüthigsten Bitten, sie zur Aufführung zu bringen, zugesandt werden, gegriffen, und die beste unter ihnen ans Tageslicht gefördert hätte?

Doch das wäre gegen das deutsche Herkommen! Wir lassen, trotz dem, was darüber gesagt und geschrieben worden, unsere lebenden Künstler unbeachtet, und erzeigen ihnen weder geistige noch leibliche Wohlthaten, denn bei uns herrscht das ganz allgemeine Sprüchwort: es ist nicht weit her. Ist es aber weit her, nämlich aus dem Auslande, dann spenden wir Lob und Geld, so will es das Herkommen, und leider stimmt dieses mit unserer Denkungsart überein, wie das auch nicht wohl anders sein kann, da —. Wählt man statt des schlechten Neuen das gute Alte, so ist das allerdings besser. Aber das Alte muſs auch gut sein; ist es das nicht, so ist es gewiſs schlechter, als das schlechte Neue. Das Gute ist zu allen Zeiten selten, und darum ist das Alte nicht gut, weil es blos alt ist — denn so würden die Kunstprodukte in demselben Fortschreiten sein, wie der Wein und Käse, die sind blos darum gut, weil sie alt geworden. Es gehört viel Einsicht, Unbefangenheit, Wohlwollen und ganz besonders Thätigkeit dazu, um das Alte und Neue gehörig zu würdigen, und es besonders auf der Bühne zur Ergötzlichkeit und Belehrung untereinander zur Vorstellung zu bringen. Gelingt das aber, so ist allen geholfen, der Kunst, dem Künstler und dem Publikum. Dieses Ziel zu erreichen, muſs jeder Vorstand einer Kunstanstalt bestrebt sein, gleichviel, welche Hindernisse und Aussichten sich ihm entgegenstellen. Die guten Alten leben unter uns und werden ewig leben, die schlechten Alten aber sind todt und die wird niemand ins Leben rufen: daher:

Laſst die Todten ruhen.

b.

*) Auch ist die Modulation, welche in den Lehrbüchern der Tonsetzkunst der Schusterflick genannt wird, wahrscheinlich als eine Anspielung auf den Schustergeist häufig angebracht. D. Verf.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

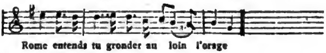
Zweiter Jahrgang.

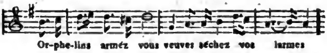
Den 17. August. — Nro. 33. — 1825.

II. Recensionen.

Les cimbres, chant de guerre à trois voix, avec accompagnement de Pianoforte composé et dedié à Mr. de Bourgoin, chargé d'affaires de S. M. le roi de France en Prusse, par le Chevalier Spontini. Berlin bei Schlesinger. Preis 10 Gr.

Cimbern sind es nicht, die wir in diesem Gesange hören. So wenig ein alter Deutscher sein liebes Vaterland, seine trauten, heimlichen weissagungsvollen Eichenwälder „sombre patrie" genannt haben würde, wenn er auch hätte französisch sprechen können, so wenig und noch weniger kann sich der Rachegesang eines wilden Volkes in solcher Melodie und so festem Marschrythmus bewegen; denn wie überall, so muſs auch hier die Gemessenheit dem Wilden fehlen; das rohe Gefühl bricht zu gewaltsam, zu regellos hervor, die Accente sind zu leidenschaftlich, als daſs Ordnung gehalten werden könnte. Auch ist es dem Chorführer in seinen Solosätzen mit der Sache nicht Ernst, wie diese Stellen beweisen —





und wir können daher diesem Kriegsgesange keine vollendete Wahrheit beimessen, wie sie ein, sonst weit hinter Spontini stehender Komponist, E. T. A. Hoffmann, in den Preuſsengesängen *) zum Kreuz an der Ostsee, erreicht hat.

Demungeachtet hat die Komposition viel Interesse und jenes kriegerische, oder sollen wir lieber sagen, militärische? Leben, das einen wesentlichen Theil des Inhalts aller spontinischen Kompositionen ausmacht. Dichter und Komponist zeigen uns, wie gesagt, nicht den Cimbern, aber einen kecken erregbaren Franzosen, der sich, so gut es dem Franzosen möglich ist aus sich heraus zu gehn, in die Stelle der nordischen Wilden versetzt und dabei freilich ihr nordisches Vaterland „sombre" finden und ihren rauhen, gewaltig schmetternden und lastenden Schlachtruf in die muthig muntere Kriegsweise des Südländers

verwandeln muſs. Daſs der Deutsche, wenn er auch das Höhere nicht Erreichte erkennt, doch auch auf diese Auffassung in der Seele des Südländers eingehen und das rege, anziehende Leben in ihr genieſsen kann, wird sich den Lesern schon an den mitgetheilten Fragmenten bewähren und so freuen wir uns der schönen Gabe des Dichters und des Komponisten und können sie Freunden des Männergesangs empfehlen; sie wird ihnen Freude machen.

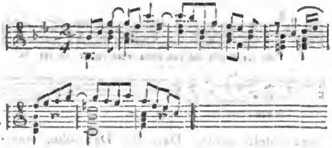
*) Einer, vielleicht der Gelungenste, ist der Lebensbeschreibung Hoffmanns als Beilage zugefügt.

Dem französischen Original ist eine Uebersetzung (wie wir vernehmen, von Fouqué) beigefügt worden, die Lob verdient und denen erwünscht sein wird, die nicht gern französischen Text singen. Freilich ist es selten erreichbar, den Klang des Originalgedichts, auf den jeder Komponist so wesentlich rechnet, in der Uebersetzung wiederzugeben, oder zu ersetzen und wo das nicht gelingt, da verliert jede Komposition (die guten am meisten) durch andern Text.

Die Ausführung hat keine Schwierigkeit und ist besonders dem Tenoristen (Chorführer) lohnend. M.

Rondeau pour le Pianoforte avec Accompagnement de l'orchestre, composé etc. par G. C. Kulenkamp. Op. 19. Bonn und Köln bei Simrock. Mit Orchester 5. Fr., mit Quartett 3 Fr. ohne Begleitung 2 Fr.

Diese Komposition zeigt einen geübten, etwas Ernstliches wollenden Verfasser, aber es fehlt ihr an neuen und hinlänglich wichtigen Ideen und für dieses Thema



ist die Ausführung, in die sich ein fugato einmischt und die sogar nach Ges-dur abirrt, zu ernst und zu schwer. Man bildet wol Adler, nicht aber Tauben kolossal; hätte Herr Kulenkamp aus seinen Motiven ein Rondoletto ohne Begleitung, etwa in dem Stil haidenscher Rondo's in seinen Sonaten, geschrieben, so würde er gewiſs mehr Freude erregt und selbst genossen haben, statt daſs jetzt die Disharmonie zwischen Erfindung und Ausführung das Interesse schwächt. K.

Les charmes de la valse pour le Pianoforte par Fred. Kalkbrenner. Oeuvre 77. Berlin bei Schlesinger Preis 12 Gr.

Man denke sich einen zierlich geschmückten Salon mit der feinsten Gesellschaft, rosige Mädchen (die Querguirlanden mein' ich) sorgliche Mütter, die mit den Töchtern um die Wette walzen, um zu fühlen, wie es denen thun wird, junge schwarze Herren von der besten Frisur und Bildung, am Pianoforte Herrn Kalkbrenner, auch möglichst schwarz, zum Walzen fantasirend: da hat man die Komposition. Sie ist eben nichts, als eine Walzerkette und der Titel ist ganz richtig; denn wie ein guter Wein nicht besser gelobt werden kann, als durch ein Gläschen oder Fläschchen seiner selbst, so kann man auch „les charmes de la valse" nicht besser anpreisen, als daſs man zum Walzen aufspielt. Was man nur modernes und charmantes beim Walzer sich denken mag, das findet man, wenigstens zum Theil, in diesem Hefte, und wer ein Kaltbrenner, oder ein Fräulein dito sein und höchst modern, auch sogar glänzend, kurz zum Entzücken der feinsten Walzergesellschaften spielen will, der kaufe und spiele.

Nebenbei hat Herr Kalkbrenner mit diesem Heftlein noch ein Verdienst; denn seine Walzer sind besser und eben so lang, als die Walzer- und Kottillonketten, mit denen jetzt die beliebtesten Opern persifflirt werden. Wie arm und leer an Lust müssen die Musiker sein, die keinen Walzer zusammenbringen, ohne Weber und Rossini — und welch ein Urtheil sprechen die über sich selbst, die nach dem Geist im Don Juan und nach dem Gebet im Freischützen walzen!

M.

III. Korrespondenz.

Berlin den 10. August.

Nun, ich bin auch einmal im Königstädtschen Theater gewesen, und, weil es sich eben so fügte, im Rochus Pumpernickel. Mir — hat dieser Abgott so vieler Theater und Popanz so vieler Kritiker nichts gethan, weder im Guten, noch Bösen. Das Stück wollte sich

mir nur als eine Gelegenheitsmacherei zu burlesken Späſsen zeigen und so hat es auch Herr Schmelka als Pumpernickel, Herr Spitzeder als eingebildeter Kranker und das übrige Personal, so viel an ihm war, gehörig benutzt, daſs es viel zu lachen gab. Wer könnte dagegen etwas haben? Spaſs muſs sein und wir würden manches lachende Gesicht in ein saures verwandeln, wenn wir ihm seinen Rochus entziehen wollten und könnten.

Eins aber sollten besonders Theaterdirektionen und Schauspieler bedenken: nichts nutzt schneller ab, (sich und die Ausführenden) als solche vereinzelte, äuſserliche, meist durch Uebertreibung gewonnene Späſse; denn da sie nirgends als wesentlich hingehören, so werden sie bald allenthalben wiederholt und wer könnte sich an Einem Spaſse so oft ergötzen? So klagte mein heutiger Nachbar, es sei nicht das erste Stück, in dem er Herrn Schmelka in Frauen-Kleidern tanzen und die wundersamsten Sprünge vollführen gesehn, mit denen der sonst so treffliche Komiker manchem — nicht erfreulich würde. Nun glaube ich wohl, daſs ein Stück, oder ein Paar, blos durch dergleichen Späſse dem Publikum anziehend bleiben können; jemehr aber dergleichen in dem Repertoire einer Bühne aufgenommen werden, desto mehr und balder müssen sie sich gegenseitig abnutzen und mit den Stücken müssen endlich die wiederkehrenden Späſse, zuletzt sogar die Spaſsmacher gleichgültig werden. Neu und interessant bleiben nur die Schauspiele, denen eine neue Idee unterliegt und deren Personen einen naturwahren und neuen Karakter haben. Solche Kunstwerke schwächen sich nicht gegenseitig, sondern unterstützen einander, indem sie den Sinn und die Lust des Publikums erhöhen; sie nutzen den Schauspieler nicht ab, sondern lassen ihn, wenn er es nur recht versteht (und das ist gewiſs bei den genannten Herrn der Fall) stets neu erscheinen. — Wenn, wie man mir sagt, das Königstädter Theater bisher vielleicht zuviel jener leichten und verderblichen Waare gegeben hat, so darf man jetzt von der Einwirkung des Herrn von Holtei, den sich das neue Theater gewonnen, das Bessere erwarten. Und das ist um so mehr wünschenswerth und rathsam, da das berliner Publikum nimmermehr ein wiener Publikum werden wird.

Aber was in aller Welt soll nun gar die Musik bei solchen Possen? Zu empfinden giebt's da nichts, Karaktere sind auch eben nicht sichtbar und was man namentlich im heutigen Stücke so nennen könnte: den eingebildeten Kranken, den Einfältigen vom Lande (die Liebenden und ihre Gehülfen sind zu unbedeutend) und den Trunkenbold von Hausknecht, das sind allzumahl in ihrem Grundwesen so unmusikalische Personen, daſs die Musik nur als äuſserliche Zuthat, wie im Schulgarten die Militair-Musiken zum Bier und Kaffee, nebenher gereicht wird und die reine Lust nur störend unterbricht. Muſs denn überall Musik sein? In diesem flachen Treiben stumpft sich ihr Reiz ab und muſs sich endlich Ueberdruſs erzeugen. Warum wenden doch Theaterdirektionen nicht Grundsätze auf ihr Verfahren an, die sich überall bewähren: *alles zu seiner Zeit und nichts im Uebermaaſse!* Die Beobachtung, daſs Musik jetzt an der Tagesordnung ist, scheint noch zu oberflächlich, um unmittelbar zu einer sichern Maxime zu führen; man muſs zuvor überlegen, warum und wo sie Bedürfniſs der Zeit geworden ist, wenn man sie nicht verkehrt anwenden will. Am evidentesten wurde eine solche Verkehrtheit in der heutigen Vorstellung, als nach der Prügelscene Pumpernickels mit den Aerzten und ihren Gehülfen diese, kaum aus dem Grabhügel von Tischen und Stühlen hervorgekrochen, einen gar erbaulichen und *dusen* Satz sangen, bei dem das Lachen schon vergehen muſste. Noch widriger muſs es Musikfreunde berühren, wenn zu solchem Zwecke Lieblingsstücke aus guten Opern verwendet werden. Rochus Pumpernickel würde ohne die eingelegten Nummern aus der Zauberflöte und dem Don Juan nicht verlieren und bei dem Verluste der meisten Musikstücke vielleicht gar gewinnen. —

Wenn Herr *Schäffer* sich mit rechtem Fleiſs und Eifer ausbildet, so kann er künftig

Digitized by Google

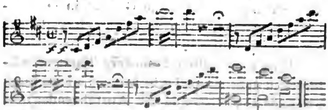
Treffliches leisten. Er zeigt musikalisches Gefühl (was die Hauptsache ist) und glückliche Stimmanlage. Dagegen mag er die überhohen Falsetttöne (einmal sang er das zweigestrichene c) andern überlassen. Durch das Erzwingen derselben, auch schon durch ihre öftere Anwendung, schadet er den Stimmorganen, benachtheiligt die Bruststimme und gewinnt doch nichts, als eine augenblickliche Verwunderung derer, die weder viel Gefühl noch viel Einsicht im Gesangfache haben. Zum Herzen sprechen diese Töne nie und gewiſs wäre Herrn Schäffers Arie mit verdientem Applaus belohnt worden, wenn er nicht den guten Eindruck durch die Falsettfermate gestört hätte. Alles mag Herr Schäffer von berühmten Tenoristen annehmen, nur nicht ihre Schwächen und das — was ihnen die Natur vorausgegeben und ihm versagt hat. Auch tröste er sich über solchen Mangel. Das zwei- und dreigestrichene c ist es nicht, was den Sänger macht, und mit wenig Tönen, wenn nur der rechte Geist waltet, kann man groſse Dinge ausrichten, gröſsere, als die Rouladen-Sänger und sonstigen Modediener sich denken können.

Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor — —
Ja, eure Reden (Weisen) die so blinkend sind,
In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich, wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.

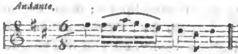
K.

Aus Berlin.

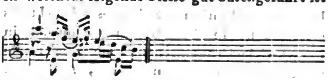
Der lang ersehnte Tag, an welchem die Gesang-Künstler vom verwaisten Operntheater in Wien auf der Königstädter Bühne zum ersten Male auftraten, war der 3te August: der Geburtstag Sr. Majestät. Schon mehre Wochen vor der Vorstellung waren keine Einlaſsbillets mehr zu bekommen, und auch zur zweiten Wiederholung konnten noch nicht aller Wünsche befriedigt werden. Herr Ferdinand Stegmaier, Sohn des verstorbenen bekannten Komponisten und Dichters, eine musikalische Pflanze, unter sorgsamer Pflege zu den schönsten Erwartungen aufgewachsen und während Rossini's und der Italienischen Opern-Gesellschaft Anwesenheit in Wien eingeweiht, wie dieses Meisters Werke aufgeführt werden müssen, wenn sie Effekt machen sollen, hatte zur Feier dieses Tages eine Fest-Ouvertüre geschrieben, die von Talent und Kenntniſs zeugt und von der sehr zahlreichen Versammlung lauten Beifall erhielt. Sie beginnt mit einem kurzen brillanten Vivace



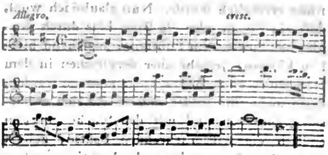
worauf ein liebliches Andante folgt



in welchem folgende Stelle gut durchgeführt ist



und geht dann über zum



welches angenehme Zwischen-Sätze, die ein wenig an Rossini erinnern, und einige kühne Modulationen enthält. — Nun hielt Madam Sonntag, der gefeierten Sängerinn Mutter, eine von Herrn von Holtei sinnig gedichtete Rede, welche mit allgemeinem Beifall und Jubel aufgenommen wurde, worauf der laut begehrte Volksgesang „Heil dir im Siegerkranz“ folgte. — Nach einer kurzen Pause folgte die Oper: Die Italienerin in Algier, Musik von Rossini. Wo von allen Seiten nichts als Lob und Vergötterung sich ausspricht und ein Ruf vorhergeht, als wäre die Vollkommenheit vom Himmel herabgestiegen: da werden die Erwartungen auf das Höchste gespannt und nicht selten findet man sich getäuscht.

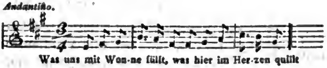
Digitized by Google

Hier wurde die Erwartung noch übertroffen. — Die Ouvertüre wurde unter der ruhigen und umsichtigen Leitung des Herrn Stegmaier vortrefflich ausgeführt und allgemein applaudirt. Nach dem Introduktions-Chor in g $\frac{2}{4}$-Takt „Auf erheitre deine Blicke,“ trat von den neu engagirten Mitgliedern Herr Wächter (Mustapha) zuerst auf, und zeigte sich als einen Sänger mit wohlklingendem Bariton von bedeutendem Umfange, kräftiger Stimme, vieler Kehlfertigkeit, reiner und sicherer Intonation, deutlicher Aussprache, u. lieſs später auch einen gewandten Schauspieler erkennen. Mit auſserordentlicher Kraft und Deutlichkeit trug er die Arie vor:

Ha, die Glut, die mein Herz entzündet etc.

Der Eindruck war allgemein, so wie die Anerkennung seines herrlichen Talent's. Ihm folgte Herr Jäger, (Lindoro) der mit seiner seltenen hohen Bruststimme von ganz eigenem Klange, seinem vortrefflichen Portamento, Fertigkeit, Zartheit und wundervollem Pianissimo, allgemeine Bewunderung erregte. Wenn Hr. Jäger die hohen Töne g, a, h, mit voller Brust anschlägt, so wird man wunderbar ergriffen. Wenn einige behaupten, der Sopran sei das Vorzüglichste der Musik, so sind sie sehr im Irrthum. Der Tenor ist bei den Männern, was bei den Frauen der Sopran. Weil aber der Sopran eher Läufe und Verzierungen als die tieferen Stimmen erlaubt, so besticht er mehr die Menge. Alle vier Hauptstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baſs haben ihr Eigenthümliches, alle haben ihren Werth. — Einige scheinen mit Hr. Jägers Tenor noch nicht im Klaren zu sein; sie werden aber schon dahin gelangen. — Nun trat Demoiselle Henriette Sonntag (Isabella) auf, mit jugendlichem Schönheits-Zauber und entzückte durch reine, süſse Töne, welche schmeichelnd Ohr und Herz ergriffen. — Die Arie mit Chor ist aus Rossini's Oper „Semiramis“

und Demois. Sonntag zeigte sogleich, daſs der ihr vorhergegangene Ruf nicht zuviel Erwartung erregt hatte. Die runden Passagen voll jugendlicher Frische strömten leicht und ohne die geringste Anstrengung aus der mächtigen Kehle, die Läufe rollten wie Perlen dahin. Sie entzückte mit unbeschreiblicher Allgewalt und versetzte die Zuhörer, die kaum zu athmen wagten, in unaussprechliche Lust. Von dem allgemeinen Beifall begeistert, entfaltete sich die Stimme und gewaltige Fülle ihrer Kehle freier und sie steigerte mit dem Reichthum ihrer Kunst bis zum Schlusse der Oper, wo noch das aus „Nuradin“ von Riotte angeschlossene Duettino:



mit Hr. Jäger dem Ganzen die Krone aufsetzte. Reizend verschmolzen beider Stimmen ineinander. „Was für Kehlen — welcher Vortrag!“ lispelte man sich in Wonne versunken zu.

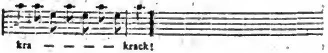
Es muſs ein himmlisches Gefühl sein, so die Herzen zu entzücken, und bewundert zu werden. Kräftig, mit natürlicher Komik und frei von Uebertreibung gesellte sich, wie immer das Ganze belebend, Herr Spitzeder, (Tadeus) zu diesen drei Künstlern. Von trefflicher Wirkung war das Duett zwischen ihm und Demois. Sonntag

Des Geschickes schwarze Tücke etc.

und das Terzett mit Hr. Jäger und Hr. Wächter.

Papa taci wie was hör' ich?

Ausgezeichnet komisch aber war Herr Spitzeder im ersten Finale mit seinem



und voll Humor in einer Ariette mit Chor von Ferd. Stegmaier.

Auch Madam Spitzeder (Elvira) und Demois. Eunicke (Zulma) wirkten in ihren untergeordneten Rollen sehr zum Ganzen. Kräftig trat Mad. Spitzeder im Finale heraus:

Digitized by Google

Es waren wirklich helle Glockentöne. Auch Herr Genée war ergötzlich und die Chöre sehr gut einstudirt. — Dasselbe Orchester, welches ich in matrimonio segreto und noch kurz zuvor in Haidn's seelenvollen Melodien in der Ochsenmuett hörte, erkannte ich nicht wieder. Es schien mir ein anderes zu sein. Es war Alles aus Einem Guſs. Die Begleitung zum Gesange war äuſserst diskret, und piano, crescendo bis zum fortissimo vortrefflich ausgeführt. Herr Stegmaier hatte diese Oper in sechs Tagen einstudirt; und somit wurde etwas Auſserordentliches beinahe Unglaubliches geleistet. Das Publikum erkannte durch steten lauten Beifall die Bemühungen und Verdienste sämmtlicher Bühnen-Mitglieder an, und rief schon nach dem ersten Akte (hier etwas ganz ungewöhnliches) alle Sänger heraus, und so am Schlusse wieder. — Der schöne Saal war festlich geschmückt, die Ausstattung auf der Bühne dem Ganzen anpassend und die Scenen gut angeordnet.

C. F. Ebers.

IV. Allerlei.

Weitere Nachricht von dem Auſsatze: über Wunderkinder.

Bücher haben ihre Schicksale — nach einem bekannten Sprüchworte; was wollte man sich wundern, wenn auch über Zeitungsartikel besondere Geschicke walten? Ein solches hat nun den in No. 27. Seite 218 dieser Zeitung begonnenen Aufsatz über Wunderkinder betroffen und seine Vollendung hintertrieben. Ganz gewiſs wäre dem Verf., der ein Berliner ist, nichts leichter, als sich entschuldigen; er dürfte nur vorgeben: er genieſse statt der ordinairen die Husarenstraſsenhippokrene*), oder er habe mit dem Theater zu thun und könne darum nicht zu Stande kommen, oder er schlafe noch in Folge der wahrhaft orientalischen Hitze. Allein er hat die Erfahrung gemacht, daſs es am besten gedeiht, wenn man das Thun versäumt, von seinen guten Absichten und Vorsätzen zu reden; und so will er denn wahrheitsgemäſs erzählen, welche beste Absichten er mit dem verhängniſsvollen Aufsatze gehabt hat.

Verf. ist von jeher ein groſser Kinderfreund gewesen und trotz aller Spöttereien klügerer und soliderer Personen hat er jederzeit das Umhertappen der Kinder auf Instrumenten und besonders ihr Durcheinandersingen, in dem sie sich so wohl befinden mögen, als die meisten erwachsenern Anwesenden nicht, gern geduldet, ja mit Vergnügen gehört. „Stimmt nur," sagte er oft bei sich, „eure weichen Nerven, füllt sie mit dem Mark seligen Klanges, bis sich das Geniste in festere Fäden entwirrt und die heimlichsten, zartesten Gefühle, und die unerhörtesten Wunder sich darin fangen wollen. Auch Euch kündet sich wol in diesen bewuſstlosen Klängen das Werden einer neuen Welt an, die sich in Euch erbaut; wie später dem Knaben, der zum Jüngling reift, schwankende, schwindende Bilder unerhörter Weisen u. Harmonien, die über alle Möglichkeit des jetzigen Tonsystems hinaus zu gehen scheinen, das Erwachen jenes neuen Lebens offenbaren. Was zöge uns zum komponiren, als dieser Drang, das Unausgesprochene, Unaussprechliche in Tönen auszuströmen!" — Und wie sich nun jene ersten musikalischen Regungen von manchem herzlichen Gesang der Mutter, vom lustigen Trommelschlag und Märschen der Soldaten und manch derbem Leierkastenliede nähren und den jungen Menschen recht von innen heraus musikalisch machen müſsten, wie dann ein einsichtiger und liebevoller Lehrer sich in die Seele des Zöglings vertiefte und sie an dem von der Natur eingewobenen Faden fortleitete, daſs jeder, der Musik triebe, auch von ihr erfüllt und beglückt wäre: das dachte der Verf. sich gar schön und hätte gern dazu gethan, den Kindern zu solcher Freude zu verhelfen. Es wäre wol nur darauf angekommen, die Aeltern zu erinnern, was sie denn mit der Musik an ihren Kindern wollten. Verwandelt nur nicht den schönen freien Drang

*) Brunnenanstalt in der Husarenstraſse in Berlin.

Digitized by Google

in eine kalte Pflicht; hegt und wartet die natürlichen Keime, statt sie übereilt aus dem Boden zu reiſsen; übt und kräftigt Geist und Gemüth mehr denn die Finger, gebt warmes Leben, statt todter Regel; schenkt den Bemühungen der Kinder Theilnahme, denn sie erwärmt wohlthätig das zarte künstlerische Streben; wollet nicht mit der Musik eurer Kinder prunken, sondern sie selbst mit ihr beseligen — und vor allem: martert die Armen, denen musikalischer Sinn versagt ist, nicht mit dem fruchtlosesten Treiben. Was hätte sich da alles sagen lassen! Und wenn unter hundert Aeltern, denen die Büreaus, die Gesellschaften, Badereisen und Spieltische nicht mehr Zeit für die Kinder lassen, als die Summen zu ihrer Unterhaltung auszuwerfen — wenn unter so vielen nur einer gehört hätte, so war nicht umsonst geschrieben. Es hat aber nicht geschehen sollen; und besonders deſshalb nicht.

Was hilft es, unsere Träume und Grillen den Absichten der Andern unterzuschieben? Das bringt nur Miſsverständnisse und Irrungen zu Wege. Führen denn alle jene Altern die Kinder zur Musik, um sie musikalisch zu machen, um ihre Seele an der Musik zu erwärmen, zu erweichen — und zu stählen? So etwas mag ihnen einst dunkel vorgeschwebt haben. Jetzt erkennen sie nur die Pflicht, den Kindern auch diesen Artikel der Bildung zu spendiren und sie die närrische Mode, Musik, mitmachen zu lassen. Was würde dies für Zeit kosten, wenn man da stets den Gang der Natur abwarten wollte? Spätere Jahre sind ausschlieſslich den Berufsgeschäften, oder Bällen gewidmet und wie müssen sich gar die künftigen Musiker sputen, wenn sie den Hummeln und Kalkbrenneern, den Katalanien und Sonntagen nach- oder gar vorkommen wollen? Da gilt es denn, schnell sein und wer einen Schnelläufer fördern will, der muſs ihm nicht rathen, nützlichen Geschäften nachzugehen, sondern ihm zeigen, wie er es zu noch raschern Sprüngen bringen kann. Das ist die eigentliche Aufgabe aller Erzieher von Wunderkindern. Wie viel später würden sie fertig und wie manchem würde Handel und Gewerbe der Kunst abgewinnen, wenn man die Natur walten lieſse und auf sie warten wollte. Die Sache hat auch nur deſshalb noch etwas Befremdliches, weil ihre Uebung noch nicht weit genug gediehen und verbreitet ist. An die Stelle der Verwunderung und Bewunderung wird ein stillerer Genuſs treten, wenn esrt alle Musiktreibenden zu dem Ziele der Wunderkinderei gefördert werden können, wenn man vielleicht dahin gelangt, Opern von sechsjährigen Mozarten komponirt und von einem fünfjährigen Orchester exekutirt zu sehen, einem Künstlerverein, der ein doppeltes Leben führen und nach Vollendung der künstlerischen Laufbahn mit frischem nüchternem Muthe eine solide bürgerliche Karriere machen könnte. Schwierigkeiten kann die Sache nur so lange noch haben, bis es gelungen ist, die Kunst noch mehr auf den mechanischen Weg zu bringen und für alle Tongestaltungen Formulare, für diese aber wiederum Grundformulare zu ersinnen. Damit wäre der Zugang zu den Wunderleistungen so gebahnt, daſs sie bald nur erfreuliche natürliche sein würden. Eine so zeitgemäſse Erfindung zu machen, war nun eine von den besten Absichten des Verf. Daſs er noch nicht damit zu Rande gekommen, beweiset leider sein Schweigen; und es kränkt ihn dabei am meisten, daſs die hochgestrenge Redaktion ihn zum vorzeitigen Reden drängt, wodurch vielleicht andre angeregt werden und ihm in der Erfindung zuvorkommen. Für diesen Fall behält er sich den Regreſs gegen die Red. vor u. s. w.

Humanus.

Herr Redakteur!

Warum soll in einem kunstwissenschaftlichen Blatte nicht auch ein Gegner der Kunstwissenschaft, ein Anhänger der reinen Natürlichkeit, einmal zum Worte gelassen werden? Wenn er auch nicht ganz Recht hat, etwas Wahres ist gewiſs bei der Sache; und Ergötzlichkeit für die, so die Wahrheit herausfinden und für die andern. Es ist ein Bruchstück aus den Schriften des Wandsbecker Boten, den man doch in der Regel nicht mehr liest und

von dem wenigstens eine Kleinigkeit hier geborgen werde. Wie gut wär's wenn Sie auch den niedlichen Holzschnitt, dieses wahre concert à la cour, ausgeben könnten *). U. s. w. Der Inhalt oder der Sinn meines Vorigen lief darauf hinaus: dafs z. E. eine Klukhenne, die mit ihren Küchlein in ihrer Einfalt auf dem Hofe herumgeht, wenn der Habicht daher geschnellt kommt, ohne alle Anweisung und ohne die Absicht sich hören zu lassen, allemal unfehlbar den rechten Schrei thue.

Nun gab es aber unter den Hühnern des Hofes einige ästhetische Kannengiefser, die bemerkt haben wollten: dafs eine Henne aus C-moll schreie; wenn sie ihre Küchlein unter sich sammeln will, aus A-dur; und wenn sie 'n Ei gelegt hat, aus D-dur u. s. w.

Diesen schlauen Bemerkungen zu Folge operirten sie nun weiter, und setzten gewisse Tonarten und Modulationes fest, wie es lauten müsse wenns so lauten sollte und die andern Hühner glauben sollten: der Habicht komme, oder eine Henne wolle ihre Küchlein unter sich sammeln, oder es sei 'n Ei gelegt worden u. s. w., und das nannten sie „die schönen Künste und Wissenschaften."

Die Sache fand Beifall, und der ganze Hühnerhof studirte die schönen Künste und Wissenschaften, und lernte die Modulations.

Da ereignete sich nun aber ein gewisser Kasus vielfältig, den Niemand vorhergesehen hatte. Es ereignete sich nämlich der Kasus vielfältig, dafs eine Henne aus C-moll intonirte ohne den Habicht zu sehen. Und die Kapaunen und Pularden schrien und kanterten den ganzen Tag aus A-dur und aus D-dur. Und das gab viel Verwirrung, und ein närrisch Gequieck und Wesen."

Es ist zwar bisher nicht die Weise dieser Zeitung gewesen, andere Journale auszuschreiben. Allein diesmal müssen Sie mir gestatten, ein Wort aus der Haude- und Spenerschen berliner Zeitung vom 9. August zu wiederholen, das zu sehr an seiner Zeit ist, um nicht öfters zur Beherzigung empfohlen zu werden: Wir lesen nämlich daselbst aus Paris:

„Im Theater francois sind für die Folge die Urlaubs-Bewilligungen für die Künstler, um mehre Monate reisen zu dürfen, gänzlich abgeschafft. Die Bühne kann nur dadurch gewinnen, dafs sie ihr Personal — und bekanntlich pflegen gerade die tüchtigsten Mitglieder am häufigsten und am längsten zu reisen — beständig beisammen behält."

Wie treffend ist diese Bemerkung auch für manche uns nahe stehende Bühne! Wenn manches Theater nicht so viel Neues und Gutes fördert, als es wohl könnte und seine Verwaltung möchte, so ist ein vorzüglicher Grund darin zu suchen, dafs es seinen Mitgliedern zu grofse Urlaubsbewilligungen ertheilt hat, oder dafs dergleichen von oben herab erfolgt sind. Das beste Personal ist begreiflicher Weise unnütz, wenn es — nicht da ist. Die Reisenden freilich befinden sich wohl dabei. Wer aber nicht gut dabei steht, sind

1) Die Theater, die sich aufser Stand setzen, das Publikum durch Neuheit und Mannigfaltigkeit des Repertoirs anzuziehn und zu fesseln,

2) Die Dichter und Komponisten, deren Werke oft auf das Unverantwortlichste vernachläfsigt, entweder von einer Zeit zur andern verschoben, oder gar nach wenigen Vorstellungen bei Seite gelegt werden, ohne dafs das Publikum nur erführe, warum ein beifällig aufgenommenes Stück verschwunden ist.

3) Das Publikum, das oft im Besitze des reichsten Theaters weniger Genufs und geistige Förderung erhält, als ein anderes von einem weit kleinern, aber besser zusammengehaltenen Theater.

Darum ist es eben gut, wenn in grofsen Städten, z. B. in Berlin, mehre Theater neben einander bestehn. Welches sich nun in die Gunst des Publikums setzen und in ihr erhalten will, das mufs seine Kräfte zu voller Thätigkeit zusammenhalten. Das Königstädtische Theater hat in seinem ersten Jahre wahrlich viel geleistet — 114 Stücke neu in Scene gesetzt. Wenn es bei gleicher Thätigkeit sorgfältiger in der Auswahl wird und in der Erkenntnifs dessen, was wirklich an der Zeit und werthvoll ist, fortschreitet, dann kann ihm die vorzugweise Gunst des Publikums und aller der mannigfaltige Vortheil, der aus ihr entspringt, nicht fehlen.

Erlauben Sie mir, von Zeit zu Zeit auf dieses gewifs wichtige Thema zurückzukommen u. s. w. S. K.

*) Das geht nun nicht. Der Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

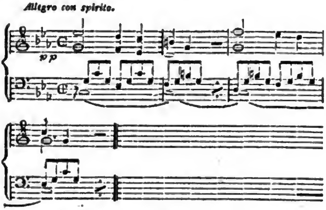
Den 24. August. —— Nro. 34. —— 1825.

II. Recensionen.

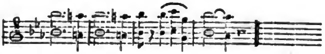
Groſse, vierhändige Sonate für Pianoforte, komponirt und Sr. Majestät dem Könige von Preuſsen gewidmet von J. B. Logier. Berlin bei Wilh. Logier. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Der Erfinder des berühmten Lehr-Systems der Tonkunst beschenkt mit diesem gediegenen Werke seine Schüler, Freunde und Verehrer auf eine recht erfreuliche Art, indem er es dem erhabenen Beschützer der Künste, unserm allverehrten Könige, zu überreichen das Glück hat. Dieses Werk beweist deutlich, daſs ein geistvoller und scharfsinniger Denker nicht gerade vom Verstande allein seine einzige Geistesnahrung bezieht, sondern auch in Stunden der Muſse, in welchen nur das Gefühl und die Empfindung herrscht, sich dieser gänzlich ungestört, still und innig wohl erfreuen und hingeben könne. Dieses Werk widerlegt mithin auch das Vorurtheil: als könnten sich wissenschaftlich ausgebildete Geister nicht ungestört zu jener Kindlichkeit und Natürlichkeit erheben, die allen groſsen Künstlern gemeiniglich die Feder führt. Wo nur wirklich Gefühl wohnt, da wird es durch die Thätigkeit anderer Seelenkräfte, nur höher gefördert, veredelt, geläutert, und keinesweges von ihnen verdrängt oder unterdrückt. —

Nach einer kurzen Einleitung folgt ein natürlich dahin flieſsendes Allegro C-moll, welches in einem angenehm aufgeregten Gefühl empfangen ist.



Der Seitensatz in Es-dur schlieſst sich überaus lieblich und melodiös an.



Das Allegro hat übrigens die allgemein übliche Form in den einzelnen Theilen.

Andante Es-dur, hat einen sehr edlen Karakter und eine schöne Melodie, indeſs wünschten wir diesen Satz gearbeiteter. Der Rücktritt des Thema auf der 16. und 17. Seite, animato, ist aber durch die Triolenfiguren im Diskante bedeutend gehoben, und mit Recht interessant zu nennen.

Finale, Presto, C-moll, ist ein tüchtiger Satz, voll Geist und Leben. Der Satz ist in der Rondoform entworfen, das Risoluto auf der 22. Seite von gutem Effekt, die Bearbeitung des Thema in den Bässen voll Feuer.

Im Ganzen nähert sich diese Sonate dem Haidnschen Style. Sie ist frei von gesuchten manierirten Figuren, so wie von überladener Arbeit, sie hat dagegen natürlichen Melodienfluſs. Man möchte sogar den Wunsch

Digitized by Google

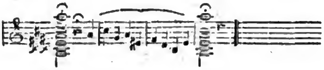
äuſsern, daſs sie noch mehr vierstimmig gearbeitet sein möchte. Sie bewegt sich an vielen Stellen zu lange in Oktaven-Verdoppelungen; auch hat sie mehr Figuren, die nicht so eigentlich für das Pianoforte geeignet sind, als vielmehr für Streich-Instrumente. Die Zwischen-Sätze im Andante erwecken das Verlangen nach Blase-Instrumenten, so daſs wir behaupten möchten, es sei mehr Orchester-Musik in dieser Sonate, als Klaviermusik. Es ist übrigens zu schätzen, daſs ein so groſser Harmoniker wie der H. V. ist, sich mehr an den Gesang und an die Melodie hält, als sich gelehrtern, andern Theoretikern anklebenden, oft unschönen Popanzereien überläſst. Stich und Papier sind deutlich und schön.

v. d. O..r.

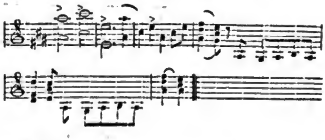
Trio pour six mains et deux Piano-Fortes par Jean Bernard Logier. (Kann auch vierhändig ausgeführt werden.) Berlin bei W. Logier. op. 17. Pr. 2 Rthlr.

Durch die Logier'schen Lehr-Institute, welche sich in allen bedeutenden Städten Preussens jetzt einrichten, wird das Bedürfniſs, für mehre Instrumente gute und interessante Tonstücke zu haben, immer dringender, und der geistvolle Erfinder dieser Lehrart kommt mit diesem herrlichen Tonwerke dem Wunsche seiner Verehrer würdig entgegen. Es ist nicht leicht, zweien im timbre oder Tonklange ganz ähnlichen Instrumenten, wie zwei Klaviere sind, die nothwendige Bedeutung zu geben, und noch dazu an ein Instrument zwei Ausübende zu setzen. Jede einzelne Person, von den dreien soll und muſs individuell gelten und hervortreten. Der H. V. hat diese Aufgabe glänzend gelöst; jedes Subjekt „freut sich seiner Stelle und bietet dem Verächter Trutz.“ Arbeit, tüchtige Arbeit gehörte hierher, und sie ist da.

Das kleine einleitende Adagio hat folgende zur Imitation wohlgeeignete Figur:

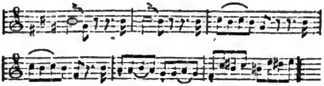


welche Verlangen erweckend auf der Dominante e sich verliert, und das Allegro con spirito, A-dur, mit diesem Thema:



aufgreift.

Man sieht, daſs mit diesem Thema wohl etwas vollbracht werden könne, und das ist auch geschehen. Ueberall tönt es mit immer neuem Leben, mit stets steigendem Feuer gleich einem Sieger, durch die Nebenfiguren durch. Der Seitensatz dolce



schlieſst sich, trotz seines heterogenen Motivs, doch äuſserst nothwendig und entsprechend an. Die zweite Reprise erfaſst das Thema, und gewinnt diesem kecke und neue Situationen ab, nach Art aller derjenigen Sätze eines ersten Allegro's, welche wir gern „Modulationssatz“ einer Sonate nennen. Nach diesem erfaſst aber der Komponist nicht, wie gewöhnlich nach den Regeln der Form, das Thema, sondern den oben angeführten Seitensatz, und schlieſst mit dem Thema. Demnach wird die zweite Reprise nicht länger, als die erste, und jede hat 2 Seiten; so daſs, wenn man schlieſst, man auch unwillkührlich ausrufen muſs: „kurz und gut.“ Das Verlangen, daſs der Satz, bei seinem energischen Entwurf, länger und formeller ausgeführt sein möchte, bleibt daher in der Seele des Ausübenden zurück. Offenbar hat der H. V., der anderwärts, z. B. in der vierhändigen Sonate, recht wohl bewiesen hat, daſs er Herr jeder Form ist, dieses Abschneiden des Thema absichtlich gethan, aber das Thema ist so karakteristisch und feurig erfaſst,

Digitized by Google

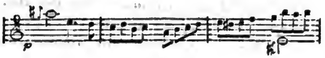
daſs man wohl wünschen möchte, es wäre nach hergebrachter, unstreitig viel für sich habender Weise, fortgeführt; der Eindruck würde bleibender, ja wir behaupten, noch groſsartiger und reifer sein. Ohne andern unsern subjektiven Eindruck aufdrängen zu wollen, möchten wir dieses Allegro überschreiben: „Laufet Brüder eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siege." — Dieses Allegro möchte aber speciell noch auf Caesars Worte anzuwenden sein: „veni, vidi, vici." Wir nennen es aber überdem auch noch in ästhetischer Beziehung, und in Hinsicht auf den Styl, originell, und können es daher nicht gut vergleichen; es muſs also auf alle Fälle von guten Klavicinisten gut ausgeführt werden und mithin gekannt sein.

Wir haben schon oben bemerkt, daſs das erste Allegro aus A-dur ging; das Adagio ist in F-dur geschrieben, ein sehr schön und einheitsvoll ausgeführter Satz, und zwar in Haydnscher Manier, mit öfterer Wiederholung der einzelnen Theile, Variirung u. s. w. jedoch mit eigenthümlicher Form, die neu, aber keinesweges grundlos und launenhaft neu genannt werden kann. Adagio, Thema in F-dur, zart und süſs, verwandelt sich in Melancholie, F-moll, diese beinahe in Leidenschaft, gleichfalls F-moll. Nun folgt ein lieblich figurirter Andante-Satz in F-dur, mit vier Reprisen, der alles vergessen macht, was vorher empfunden, gelitten, gestritten ist. Zum Schluſs kehrt nun das erste Adagio in F, aber in Moll zurück, welches dem Ganzen eine wohlthätige Einheit verleiht. Ein phantasiereiches Gemüth kann sich aus diesem schönen Satze mancherlei Gebilde entwerfen. Aufmerksame Leser dieses werden vielleicht fragen: warum denn wohl das erste Adagio am Schluſs in Moll wiedergegeben sei? Dieser Frage Antwort giebt die

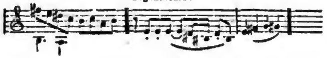
Menuett in F-dur, Allegro con spirito, welche offenbar in einem geistigen Zusammenhange mit dem Adagio-Andante steht. Sie ist leicht, frisch und interessant, und bildet mit dem vorigen Satze den wohlthuendsten Kontrast. Originell, in einer merkwürdigen und doch unterhaltenden Simplicität, ist das Trio in b.

Finale, Allegro presto, in A-dur, hat dem Rec., wie seinen beiden Mitausübenden einen Genuſs gewährt, wie man ihn nicht alle Tage hat. Mit Haidnscher Frische und Gemüthlichkeit, und dabei mit einem neuen Feuer und kecken Leben strömt es in Rondo-Form edel und wahr dahin.

Die Seitensätze bewegen sich lebendig in Triolen, so daſs jeder in der meisterhaften Führung der Stimme hinreichend beschäftigt ist. Die vorletzte Seite (letzter Zwischensatz) ist Fugato in Amoll



Gegenthema:



Das andre Pianoforte hebt die Eintritte des Thema mit herrlichem Effekt hervor. Auch diesen noblen Zwischensatz hätten wir uns länger ausgeführt gewünscht, und alsdann hätte wol auch das letzte liebliche und freundliche Erscheinen des Thema auf der letzten Seite noch einer längern Ausspinnung bedurft. Indeſs ist es so, wie es nnn eben ist, auch gut.

Möchte der Herr Verfasser in seinen Muſse-Stunden ähnliche Meisterstücke schaffen und auf diesem Wege auch in ästhetischer Beziehung die Kunst fördern helfen, wie er dieſs so glänzend in seiner neugeschaffenen Theorie gethan hat!

Stich und Papier sind gut.

v. d. O..r.

III. Korrespondenz.

Aus Paris.

Sechster Brief.

Le maçon, Pharamond, Il viaggio a Rheims, Le bourgeois de Reims.

Meinem Versprechen gmäſs, Ihnen genauen Bericht von allen neuen Ergebnissen der dramatisch-musikalischen Kunst zu erstatten, will ich Ihnen in meinem heutigen Briefe

Digitized by Google

zuerst eine Vorstellung von der neuesten Oper Auber's, „le maçon" (der Maurer) geben.

Das Gedicht, nach welchem Auber arbeitete, bot, wie fast alle von Scribe, die mannigfaltigsten und günstigsten Effekte sowohl in theatralischer als musikalischer Hinsicht dar, nur enthielt es einzelne Stücke, welche für den Musiker auf eine unbequeme Weise eingerichtet waren. Denn dieser Dichter, in seinen übrigen Stücken gewohnt die Musik zu entbehren, oder nur ganz als Nebensache zu betrachten (da er meistens für das Gymnase arbeitet) bedenkt nur sich und vergiſst den Musiker, der nach seinem Plane zu Werke gehen soll. Dennoch wünschen alle französische Komponisten sich mit Scribe zu verbinden, weil er viel Verstand und Geist hat, genau die Bühne, und noch besser das Publikum kennt, für welches er arbeitet. —

Erster Akt. Sein Maurer (Roger) den er gegen das Ende des 18. Jahrhunderts leben läſst, verheirathet sich, und macht in einem Wirthshause ausserhalb der Barriere von Paris Hochzeit; er ist umgeben von seiner jungen Frau Henriette, seinem Schwager Battiste, einem Schlösser, und Madame Bertrand, (einer Kalkhändlerin welche ihn, als er ihr erster Geselle war, gern geheirathet hätte) und von seinen übrigen Verwandten und Freunden. Beim Aufgange des Vorhangs erscheint dieser lustige Haufe vor dem Wirthshause, singt und tanzt, und freut sich des Lebens; der Maurer singt in dieser Scene ein sehr hübsches Trinklied, dessen Refrain in mehren Stellen des Stückes wiederholt wird; sie gehen endlich ins Wirthshaus hinein, um sich zu Tische zu setzen, und man sieht bald den Maurer und seine junge Frau, bald Mad. Bertrand, und bald den Schwager Battiste aus dem Hause kommen, um Luft zu schöpfen, sich ein wenig erzürnen, und sich wieder versöhnen; von der andern Seite kommt ein junger Kavalier, dem Roger vor einigen Tagen das Leben gerettet hatte, und welcher sich freut, ihn wieder zu finden; endlich bleibt Roger mit seiner jungen Frau allein, und brennend vor Liebe und Ungeduld sucht er sie zu bewegen, heimlich nach Hause zu gehen. Diese Scene giebt zu einem allerliebsten Duett Anlaſs, welches eins der bessern Musikstücke in dieser Oper ist; die Weigerung und Sprödigkeit, zugleich aber auch die Liebe der jungen Frau, und das dringende Bitten des Mannes bilden im Anfange des Duetts einen herrlichen Gegensatz; endlich giebt die Frau dem Wunsche ihres Herzens freien Lauf, Roger ist eben im Begriff, sie heimzuführen, als die ganze Gesellschaft aus dem Hochzeithause kommt, sie umgiebt und neckt, endlich aber doch einwilligt, das junge Ehepaar nach Hause zu begleiten. Roger und Battiste kehren aber zurück, um ihre Schuld in dem Wirthshause zu bezahlen, und kaum sind sie im Begriff, den Hochzeitszug wieder einzuholen, als sie von einer Schaar von Unbekannten in Mänteln gehüllten Männern umgeben werden, welche, nachdem sie erfahren hatten, daſs der eine Maurer, der andere Schlosser sei, sogleich ihre Dienste verlangen, und, ihres Weigerns ungeachtet, sie zwingen ihnen zu folgen.

Im zweiten Akte wird der Zuschauer in den Harem Abdallah's, des Türkischen Gesandten an dem Hofe zu Paris, geführt; eine junge Griechin, welche dort eingeschlossen lebt, war von dem jungen Merinville, einem französischen Offiziere, bei einer Spazierfahrt gesehen worden, er hatte sich in sie verliebt, und von ihr ein Rendez-vous erlangt; sie erwartet ihn in einer herrlich ausgeschmückten Grotte, und kaum stürzt er sich in die Arme seiner Geliebten, so werden sie von der Dienerschaft des Gesandten, welcher von diesem Liebesverständniſse Nachricht erhalten hatte, umgeben, mit Ketten belastet, und dem Roger der nach auſsen der Grotte geführt war, wird befohlen, den Eingang zu vermauern, er ist eben im Begriff, den letzten Stein zu setzen, als er einen Blick in das Innere der Grotte wirft, Leon de Merinville, den jungen Mann, dem er einige Täge zuvor das Leben gerettet hatte, erkennt, und um sich nicht mit ins Verderben zu stürzen, jenem aber Hoffnung zur Befreiung zu geben, bloſs den Refrain des ihm schon bekannten Trinkliedes singt:

Digitized by Google

Du courage	Immer lustig
A l'ouvrage	Bei der Arbeit
Les amis sont toujours là	Freunde sind ja stets bereit.
	(Freundschaft macht sie leicht und süſs).

Im dritten Akte sieht man die junge Frau des Maurers am Morgen betrübt und erstaunt über das plötzliche Verschwinden ihres Mannes; sie wird noch mehr erbittert durch Madame Bertrand, welche aus Eifersucht und Bosheit ihren Mann noch mehr anzuschwärzen, und ihr viele Zweifel entstehen zu lassen weiſs. Endlich erscheint Roger, zerstreut, nicht wissend, woher er kommt, da die Türken, welche europäische Kleider trugen, ihm die Augen sowohl beim Hin- als Rückweg verbunden hatten, und durch die schreckliche Lage des Merinville und seiner Geliebten, welche er so sehnlichst zu retten wünscht, und doch nicht im Stande ist, in Verzweiflung gesetzt. Ganz von diesen Gedanken eingenommen, giebt er auf die Vorwürfe seiner Frau kaum Acht, und Mad. Bertrand, welche auch anfängt, ihm Moral zu predigen, sagt ihm unter andern, daſs sie sehr wohl wisse, wo er die Nacht zugebracht habe, daſs sie ihn in einer brillanten Equipage habe fahren, und seinen Weg nach dem Pallaste des türkischen Gesandten habe nehmen sehen; das giebt Aufklärung, er stürzt aus dem Hause, und kommt bald darauf mit den beiden Geliebten, welche er so eben befreit hat, zurück.

Dieses Stück, welches so mannigfaltige Gegensätze von Freude und Schmerz und die musikalischsten Situationen darbietet, hat den Komponisten nicht sehr glücklich inspirirt. Das Duett „tu t'en vas," im 1. Akt, und das zwischen der Henriette und Mad. Bertrand im 3. Akt, welches höchst originell ist, sind die besten Stücke in dieser Oper; das Duett der beiden Arbeiter im 2. Akt, ist effektvoll, aber nicht originell, und überschreitet die Gränze des Gewöhnlichen durchaus nicht. Der Refrain des Trinkliedes „du courage" welcher das Bindungs-Wort der Haupt-Situationen des Stückes wird, ist mit vieler Geschicklichkeit angebracht, die Melodie ist aber, wenn gleich angenehm, doch alltäglich. Die übrigen Gesangstücke, als Romanzen, Quartette und Chöre sind durchaus nicht ausgezeichnet, eben so wenig die Ouvertüre: die Komposition ist im Ganzen rein und elegant, aber ohne Wärme und Originalität. —

Alle Theater gaben Gelegenheitstücke zur Feier des Königs, und jedes von denen, welche der Musik bestimmt sind, lieferte eine Oper. Die Academie royale de musique gab die Oper Pharamond, deren Text dreien der besten französischen Dichtern, Ancelot, Guiraud und Soumet, und deren Musik ebenfalls dreien vortrefflichen Komponisten, Boieldieu, Berton und Kreutzer anvertraut war. Das Stück leistete nicht, was man von der Verbindung dieser drei Männer erwartet hatte; die Intrigue ist gewöhnlich und dennoch dunkel, und diese Dichter, welche zum ersten Male die Bahn des Opernschreibens betraten, hatten wenig Kenntniſs von dieser Arbeit, und es ist natürlich, daſs die meisten einzelnen Stücke sehr unbequem für den Musiker eingerichtet sind.

Pharamond will einen Bund mit Oroveze, Priester der Druiden der Seine-Ufer, schlieſsen und seinen Sohn Clodion mit der Tochter desselben verheirathen; dieser aber, dem Pharamond miſstrauend, will sie dem Dienste des Irminsul weihen, als die allgemeine Gefahr Franken und Gallier gegen die Römer vereinigt. Pharamond siegt, wird zum Anführer beider Nationen ernannt, und sein Sohn Clodion heirathet die Tochter des Oroveze. Die Musik des ersten Aktes, welche dem Herrn Boieldieu anvertraut war, ist dieses lieblichen und eleganten Komponisten würdig; ganz vortrefflich sind darin besonders eine Romanze, zwei Chöre und zwei Duetts; das zweite dieser Duetts, welches zwar viel Effekt macht, würde jedoch noch mehr hervorgebracht haben und eben so vollständig, als das erste, welches reizend ist, erschienen sein, wenn es von den Dichtern besser eingerichtet wäre. Die Stelle der Ouvertüre vertritt eine sehr angenehme Introduktion. — Im zweiten Akte ist ein sehr schönes Finale von Herrn Berton, deſsen erste Hälfte in der Disposition ein wenig dem der Vestalin gleicht. Herr Kreutzer, welcher den

Digitized by Google

dritten Akt schrieb, war dieses Mal wenig inspirirt und außer einem sehr hübschen Gebet von 3 Frauenstimmen mit Chor wüßte ich nichts sehr bemerkenswerthes anzuführen. — Im Allgemeinen ist zu bedauern, daſs so schöne einzelne Musikstücke in einer Oper verloren sind, welche, obgleich allen übrigen Gelegenheitsstücken weit überlegen, sich doch nicht lange auf der Bühne halten kann, und ihren Beifall auf derselben nur einem Theile der Musik, und einer herrlichen Dekoration verdankt. —

(Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz-Nachrichten.

Wien, im Juli.

Nach altem Brauche ist der Winter die wahre Erndtezeit für reisende Tonkünstler. Jetzt, da sein freundlicher Bruder das milde Regiment führt, sind wir auch dieser — in der Regel, ziemlich zahlreichen Besucher, worunter doch immer Einige herzlich willkommen, allmählig entfremdet geworden.

Ueberhaupt herrscht in der sonst so überreichen Kaiserstadt für den Augenblick wenigstens gleichsam eine musikalische Hungersnoth.

Die Extreme berühren sich. In dem Zeitraume der letztentwichenen Jahre sahen und hörten die lebenslustigen Wiener alles, was — der allgemeinen Stimme zu Folge — gut und theuer, ja herrlich und kostbar genannt wird: beinahe alle Werke des sybaritischen Modekomponisten, welchen die Mehrzahl eben so mit Unrecht abgöttisch verehrt, als ihm das kleine Häuflein der Rigoristen allzugern seine wirklichen Verdienste rein wegdisputiren möchte: namentlich: den jovialen Barbiere, das Melodien-Schatzkästlein, die gazza ladra den Häuptling Tancredi, sammt den mit einer Kaninchengleichen Produktionskraft zu Tage geförderten Ablegern: die Zelmira, Semiramide, Armida, Donna del Lago, Bianca e Faliero, Eduardo e Cristina, Ricciardo e Zoraide, Elisabetta, Mosè, l'Italiana in Algieri, Corradino, Otello, l'Inganno felice, Maometto, il Turco in Italia, la pietra del paragone, Cenerentola, Ciro in Babilonia, die unbeschadet der allzu groſsen Familien-Aehnlichkeit, und jener angebornen, und vererbten Geschlechts-Mängel, dennoch, einzeln für sich betrachtet, den Stempel nicht abzuleugnender Genialität, den Keim mindestens wahrer Vortrefflichkeit in sich tragen: — weiters, die im Geburtslande renommirten chefs d'oeuvres seiner Nachahmer, und wohl auch: Nachgeahmten; eines Generali, Mosca, Fioravanti, Nicolini, Pacini, Mercadante, Caraffa, etc. — Dazu — als ergötzliches Wechspiel, was uns so lange lieb und werth geworden: Mozarts unsterblicher Don Giovanni, der kaiserliche Titus, der geistreiche Figaro, Belmont und Constanze, und der Zauberflöte nie alternde Wunderklänge; Carl Maria von Webers, — in welchen eingewandert des Oheims der sterblichen Hülle entflohener Genius, — von ganz Europa gepriesener, aus allen Kehlen fröhlich wiederhallender Freischütz, und seine Euryanthe, für die wir, wie schon öfters der Fall sich ereignet, doch wohl noch nicht den eigentlichen Standpunkt der wahren Erkenntniſs aufgefunden haben; Spontini's Riesengebilde: Die Vestale, und Ferdinand Cortez; Cimarosa's reizende: Matrimonio segreto; Paer's immer willkommener Sargino, nebst der sentimentalen Agnese; Spohrs klassischer Faust, und seine — nur durch den Konflikt widriger Zufälle wenig gewürdigte Zemire; Gluck's ewig unzerstörbares Ehrendenkmal: Iphigenia; Medea, und Armand; Fidelio, und Joseph; Aschenbrödel und Johann von Paris; des wakkern Kreutzers gesangvoller Taucher, Libussa, und Cordelia; Weigl's reitende Schweizer-Idylle, und Auber's niedlicher Schnee. —

Und nun — welche bewundernswerthe Zahl, von der Natur reich begabt, durch Kunst veredelt und hoch gebildet, allberühmte Namen, feierten nicht darin ihre glänzensten Triumphe? ja, erhoben mitunter sogar manch

Digitized by Google

schales Erzeugniſs auf einen unverdienten und eben so schnell vergänglichen Grad von Celebrität? — Crescentini, und Velluti; die Familie Sessi: Mariane, Imperatrice, Teresa, und Anna; Borgondio; Catalani; Valsovani-Spsda; Colbran-Rossini; Fodor; Ekerlin; Mombelli; Campi; Dardanelli; Comelli; Maffoli; Brizzi; Siboni; Tacchinardi; de Vecchi; Nozzari, David; Donzelli; Rubini; Ciccimarra; de Grecis; Graziani; Ambrogi; Lablache; etc. aus deutscher Schule, gleichsam unter unsern Augen herangewachsen, und durch herrliche Muster groſs geworden: eine Fischer, Grünbaum, Seidler, Milder, Buchwieser, Wranitzky, Bondra; Waldmüller, Teimer, Schütz, Kainz, Vio, Sonntag, Unger, Lembert; Schröder, Spitzeder; — ein Wild, Jäger, Haizinger, Babnigg, Forti, Weinmüller, Vogel, Wächter etc.

Endlich: wer beschreibt die Augenweide in den choreographischen Schöpfungen Gardel's, Duport's, Aumer's, Viganos's Corally's, Gioja's, Henry's, Titus, Vestri's, u. a. worin Bigottini, Aimée, Rozier, Antonie, Deshayes, Brugnoli, Vaque-Moulin, Torelli, Hullin, Taglioni, Ramacini, Samengo alles bezauberten, und die reizendsten Dekorationen, gepaart mit einer verschwenderischen Kleiderpracht selbst die ausschweifendsten Wünsche überflügelten!

Es war in der That das non plus ultra; und wie durch einen Zauberschlag ist nun alles in Luft zerronnen; wie Spreu vom Wirbelwind verweht. —

Ils sont passés les jours des fêtes! Mit Ostern gieng Barbaja's Entreprise zu Ende, die Philomelen kehrten zurück in den heimischen Süden, und die herrnlose deutsche Oper löste sich von selbst auf.

Das Theater an der Wien, vielleicht der schönste und gröſste, gewiſs aber der angenehmste Musentempel Germaniens, beraubt aller einstmaligen Resourçen, — guter Sänger und Schauspieler, des beliebten Kinderballets, und der einträglichen biblischen Dramen, hielt sich, wiewohl insolvent, durch einen beispiellosen Gemeinsinn, der Achtung verdient, ein komplettes Jahr lang aufrecht zwischen Leben und Tod. Ferner gegen den Strom zu schwimmen, hieſs unmögliches verlangen. So ist denn seit dem ersten Junius auch diese Bühne provisorisch auf drei Monate geschlossen worden, und die Zukunft bis zur Stunde noch dicht umschleiert.

Demnach sahen sich Wiens Theater-Liebhaber im gegenwärtigen Augenblicke, wo die Hofschauspieler Ferien haben, auf die beiden Volkstheater in der Leopold- und Josephstadt beschränkt. Wohl wird überall was weniges gehüpft und getrillert; aber es sind doch nur Pharao's magere Kühe, — die sieben sterilen Jahre als Gegenfüſsler der so überaus segensreichen. Bei'm weiland Kasperle ist noch immer — und wohl verdient — Wenzel Müller an der Tagesordnung, obschon die jüngsten Kinder von den gewöhnlichen Natur-Gebrechen und Schwächen aller Spätlinge nicht frei sind. Sein Kollega, Drechsler schreibt auch, viel, und vielerlei, aber wenig Gutes. —

Direktor Hensler's Kapellmeister, Gläser, ist ein junger, thätiger Mann, der schon recht artiges geliefert hat. Die Zauberspiele: Arsenius, Arfana, Ismaan's Grab, der Erlenkönig, Armida, u. m. a. bezeugen Fleiſs und Talent; manches wäre einer vollkommneren Ausführung würdig. Ihm adjungirt ist der als hoffnungsvoller Violinspieler bekannte Leon de St. Lubin, Spohrs Schüler, welcher auch in der Komposition die treue Anhänglichkeit und Vorliebe für seinen Meister nicht ableugnen kann.

Damit nun die Honoratioren — das eigentliche Stadtpublikum nämlich — sich doch wenigstens in einem Lokale der unentbehrlichen Circenses erfreuen möge, giebt die Josephstädter Gesellschaft — freilich ein ziemlich unverdauliches Surrogat für die Vergangenheit — auch Vorstellungen im Kärnthnerthortheater und zwar kleine Vorspiele, Operetten, Vaudevilles, und komische Balletchens aus dem Vor-

Digitized by Google

rathe zusammengelesen, frisch aufgestutzt und von den Resten der jüngstvergangenen Glanzperiode — für den Genügsamen — allenfalls leidlich genug reproduzirt.

Zum Debüt wurden die an der Spree mit dem Bürgerrecht gekrönten: Sieben Mädchen in Uniform geboten; um entscheidend durchzugreifen, hätte jedoch auf das Ensemble mehr Sorgfalt verwendet werden sollen. —

Bei den für den verstorbenen Hofkapellmeister Salieri abgehaltenen Exequien hörten wir, gemäſs einer Testaments-Klausel, seine hinterlassene Missa pro defunctis. Der ganzen musikalischen Welt ist bekannt, wie die eigentliche Sphäre des verewigten, hoch verdienten Tonsetzers stets das Theater war. Alle seine Kirchenarbeiten, zwar edel und würdevoll gehalten, entbehren des wahren, religiösen Aufschwunges, so wie der schönsten Zierde: kontrapunktischer Ausführung und kräftiger Fugensätze. So auch dieses Requiem, welches, fern von allen Vergleichungen, als schätzbare Reliquie in Ehren gehalten werden soll. —

Auch Abbé Gelinek ist heimgegangen zu den Vätern, seiner Zeit ein brillanter Klavierspieler und rüstiger Variationen-Fabrikant. Er machte einst Epoche; diese ging vorüber, wie alles Irdische, doch vergessen den Ehrenmann können seine Freunde nie. —

Die diesjährigen, mit Frühlings-Eintritt geschlossenen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates haben uns abermals sowol anerkannte klassische, als beliebte, zur Entwickelung individueller Kunstfertigkeit vorzüglich geeignete Tonwerke zu Gehör gebracht: Symphonien — von Mozart (in C, mit der Fuge); von Beethoven (No. 4, in B; No. 8, in F); von Ries (die vierte, in D). — Chöre: von Mozart, Beethoven, Seyfried und Bergt. — Gesangstücke: von Rossini und Paer. — Konzertsätze von Kreutzer. — Ouvertüren: von Spontini, Spohr u. a. — Immer erfreuender zeigen sich die wohlthätigen Folgen des von diesem kunstsinnigen Vereine gegründeten vaterländischen Konservatoriums in den bewundernswürdigen Fortschritten der Zöglinge, deren Anzahl sich gegenwärtig auf 175 Schüler und Schülerinnen erstreckt, worunter die jungen Virtuosen — Feigerl auf der Violine. Wenzel und Böhm auf dem Cello, Uhlmann und Petschacker auf der Hoboe Leeb auf dem Horne schon bei vielen Gelegenheiten eine solche ausgezeichnete Anerkennung und Würdigung ihrer Kunstleistungen errungen haben, daſs dadurch die Geschicklichkeit und gründliche Unterrichts-Methode ihrer Meister, der angestellten Herrn Prof.: Sellner, Friedlowsky, Herbst Merk, Böhm, Hellmesberger, Mittag, Bögner, Rösner, Frühwald, Demoiselle Fröhlich (Gesanglehrerin) im hellsten Lichte erstrahlet.

Diese verdienstliche Anstalt, welche einzig durch die statutenmäſsigen Beiträge der Mitglieder besteht, besitzt allbereits als Eigenthum: ein musikalisches Archiv, das sich auf 6418 praktische Werke erstreckt, worunter die Neuesten von den Einkünften des Vereins angeschafft, die seltensten alten Kunstschätze aber mittelst Schenkungen acquirirt wurden.

Ferner: eine Bibliothek, bestehend aus 706 Werken, theoretischen, historischen, ästhetischen, physikalischen und mathematischen Inhaltes, deren Grundlage Gerbers schätzbarer Nachlaſs bildet. Zur Vervollständigung und Ergänzung periodischer Schriften ist alljährlich eine namhafte Summe angewiesen.

Endlich: ein musikalisches Museum; Alterthümer und Seltenheiten, orientalische, ausser Gebrauch gekommene Instrumente und dergleichen; — eine Bildniſs-Sammlung berühmter Tonsetzer, Virtuosen und theoretischer Autoren; — ein ansehnlicher Instrumenten-Vorrath zum Unterrichte, und zu den gemeinschaftlichen Uebungen der Eleven u. s. w.

(Schluſs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 31. August. **Nro. 35.** 1825.

III. Korrespondenz.

Wien, im Juli.

(Fortsetzung.)

Nicht minder herrliche, wohl gar etwas zu selten gewordene Kunstgenüſse boten auch die Concerts spirituels, welche dem verstorbenen Chorregenten Gebauer ihre Entstehung verdanken, und nun, wenn schon in verringerter Anzahl, doch ganz nach des Stifters Plan von zwei ehrenwerthen Dilettanten, den Herren Pivinger und Schmidel, mit der uneigennützigen Selbstaufopferung fortgesetzt werden.

Die Tendenz derselben verbannt alles aus ihrem Kreise, was unmittelbar dem Modegeschmack fröhnt, oder gewissermaſsen im Bereich der Virtuosität liegt; als: Bravour-Arien, Theater-Gesänge, Konzerte, Solostücke für einzelne Instrumente, u. dgl. — Nur Tonwerken, die weniger den Sinnen huldigen, als vielmehr den Verstand in Anspruch nehmen, deren Existenz auf dem innern Werthe beruht, wird hier der Zutritt gegönnt, und von diesem einzig wahren Gesichtspunkte ausgehend, hörten wir, obschon nur mit einer vollständigen Probe, doch so präcise, abgerundet, und in allen Theilen sorgfältig ausgeführt, wie es vorzugsweise doch wohl nur der reinen Kunstliebe, dem regen Eifer für die gute Sache, und dem streng konsequenten Zusammenwirken auf einen gemeinschaftlichen, von allen gleich tief empfundenen, mit Begeisterung aufgefaſsten Zweck hin, sicher und vollständig gelingen mag:

1. Symphonien.

Von Beethoven: in C-moll; in Es-; in A-dur.

Von Mozart: in Es. (Schwanengesang.)

2. Ouvertüren.

Von Mehul: aus Ariodan.

Von Chèrubini: aus Anacreon.

Von Seyfried: aus Ahasverus, (nach Mozart.)

Von Beethoven: in C-dur ($\frac{c}{2}$ Takt.)

3. Vollstimmige Chöre.

Von Gebauer: Hymnus für die Kirche.

Cherubini: Dies irae aus dem Requiem.

Opfer-Hymne aus Medea.

Von Abbé Stadler: Vokal-Gesang.

Kriegerchor aus dem befreiten Jerusalem.

Von Weigl: dritte Abtheilung des Passions-Oratorium.

Von Mosel: an die Nymphen der Bachesquelle. Das Ungewitter. Vokalchor.

Von Haydn: Soldaten-Chor.

Von Seyfried: fugirtes Finale aus Ahasverus; (nach Mozart.)

Von Gänsbacher: Gloria.

Von Abbé Vogler: Credo; (in H-moll.)

Von Winter: doppelchörige Missa, sammt Offertorium, (in D.)

Von Händel: Halleluja.

Chor aus Timotheus. —

Wie viel überhaupt hier bloſs durch den Zusammentritt von Privaten — gröſstentheils Geschäftsmännern — für die Kunst Gutes und Nützliches erzielt werde, bezeugen die allmählich sich bildenden Vereine zum Behufe der geistlichen Musik. Bereits bestehen deren folgende:

a. In der Hofpfarrkirche bei den Augustinern.

Dieselben Kunstfreunde, welchen wir die interessanten Concerts spirituels verdanken,

und woselbst die besten Meister älterer und neuerer Zeit in ihren Werken fortleben.

b. In der Pfarrkirche unter den Weiſsgärbern.
c. In der St. Karlskirche.
d. In der Paulanerkirche auf der Wieden.
e. Bei St. Joseph auf der Laimgrube.
d. Bei St. Leopold; und endlich sogar in der entfernten Vorstadt
f. Schottenfeld, wo auch durch die eifrige Verwendung des würdigen Pfarrherrn Honorius Kraus eine Musik-Schule sowohl für den Gesang als für die Instrumente organisirt wurde, welche, geleitet von dem geschickten Chor-Direktor Weiſs, und dem humanen k. k. Kammerkompositor Krommer bereits durch ausgezeichnete Leistungen zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, und selbst bei einem im eleganten Apollo-Saale unentgeltlich veranstaltetem groſsem Konzerte in folgenden Tonwerken den billigen Anfoderungen genügte: 1. Symphonie — in D. — von Krommer. 2. Duett mit Chor aus Haydns Schöpfung. 3. Pianoforte Konzert von Hummel, in A-moll. 4. Terzett mit Chor aus Haydns Schöpfung. 5. Violin-Konzert von Krommer — in E-moll. 6. Vokal-Quartett von Eisenhofer. 7. Pianoforte Variationen von Payer 8. Chor aus Haydns Schöpfung. 9. Groſser Chor aus dem Oratorium: Die Befreiung Jerusalems, von Abbé Stadler. —

Schlieſslich fanden auch die Liebhaber von Antiquitäten ihre Rechnung. Der groſse Kunstfreund, ächte Kenner, und unermüdete Sammler, Hofrath Kiesewetter, veranstaltet nämlich von Zeit zu Zeit Privat-Musiken, welche ausschlieſslich den alten, seltenen Kirchenwerken im strengen Stil — alla capella oder mit Instrumentalbegleitung — namentlich jenen der grandiosen Italiener der jüngstverflossenen Jahrhunderte gewidmet sind.

Es versteht sich von selbst, daſs nur ein kleiner, aber um so gewählterer Zirkel dort gefunden wird, um an dem Riesengeiste unsrer herrlichen Altvordern das Gemüth kräftiglich zu erlaben und für die Frivolität der Gegenwart Entschädigung zu suchen.

In verschiedenen Perioden wurden — ganz dem Geiste der ernsten Tonmeister entsprechend — nebst andern auch folgende Kompositionen vorgetragen:

Von Leo: Miserere; Motette: Dixit Dominus — 8 stimmig; S. Elena, Cantate. — Von Porpora; der Psalm: beatus vir. — Hasse's Miserere, u. Regina coeli. — Benevoli's Psalmen. — Sebastian Bachs 8stimmiges Kyrie u. Gloria. — Von Durante: Oratorium Jerem. Proph. Lytaniä; Magnificat. — Allegri's 6stimmige Motetten. — Caffaro's Psalmen. — Von Caldara: die Oratorien: la morte e sepoltura di Gesu Cristo, und: la passione di G. C. Te Deum; Salve Regina; Lauda Sion; Stabat mater; Motetten. — Von Baj: doppelchöriges Miserere. — Von Biffi: Psalmen. — Michael Haydns fragmentarisches Requiem. — Händel's Te Deum zum Utrechter Frieden. — Von Jomelli: Victimae paschali, a sei voci. — Von Lotti: Gloria; Madrigale; Psalme. — Desgleichen von Marenzio und Scarlatti. — Marcello's Cant. Timoteo, und Psalme. — Valotti's Responsorien. — Wagenseils Miserere alla Capella. — Desgleichen von Sarti, und ein fugirtes Kyrie. — Von Palestrina: Magnificat, und Motetten. — Von P. Martini: Adoramus. — Von Pergolesi: Salve Regina; laudate pueri; Miserere.

X. Y. Z.

Preſsburg.

Nachdem mit Ostern die Theater Entreprise des Herrn Hensler sich endigte, besuchte uns Herr Stöger aus Grätz auf einige Wochen mit seiner Operngesellschaft, welcher ein vortheilhafter Ruf voransgieng.

So wenig verläſslich sonst in der Regel Miſs Fama zu sein pflegt, so hat sie doch dieſsmal mehr als Wort gehalten. — Die lange entbehrten Favorit-Gerichte: Der Barbier von Sevilla, die heimliche Ehe, Joseph und seine Brüder, der Freischütz, Tancred, Joconde, die diebische Elster,

Othello und Johann von Paris wurden von einem wacker eingeübten Orchester, unter der Anführung des Herrn Kapellmeisters Kinsky, und Violin-Direktors von Blumenthal wie am Schnürchen vorgetragen. Unter den Darstellenden erhielten und verdienten die Sängerinnen Ney, Utz, und Christ, die Tenoristen Pohl, Demmer, und Gottdank, der Bariton Utz, so wie die kräftigen Bässe Preisinger und Krebs allgemeine Anerkennung. Der Beifall war enthusiastisch und höchst ehrenvoll für solch musterhaftes Zusammenwirken. Ein gleicher Gemeinsinn müſste bei allen Kunstanstalten bewundernswerthe Erfolge hervorbringen.

Durch das Engagement der Herrn Preisinger und Gottdank, vom aufgelösten Wiener Hofoperntheater, hat der Unternehmer eine beneidenswerthe Acquisition gemacht. Ersterer ist ein fester, routinirter Sänger, ganz heimisch auf den Brettern, und sein Musterbild der treffliche Lablache. Letzterer versah lange Zeit die Regie Geschäfte, und besitzt durch Uebung die gehörigen Kenntniſs, alles effekt- und geschmackvoll in die Scene zu bringen. Ein so ausgerüsteter Anordner wird wohl selten gefunden.

Herr Stöger machte excellente Geschäfte; das Haus war täglich gefüllt, und jeder brachte freudig sein Scherflein zum Opfer. So wurden denn — ein ziemlich ungewöhnlicher Fall! — beide Parteien vollkommen kontentirt.

Pesth.

Die schon seit ihrer früheren Anstellung uns lieb gewordene Dem. Pfeiffer gehört nun wieder zu den Unsern. Ihr Erscheinen als Amenaide, worin die klangreiche Metallstimme mit dem durch italienische Vorbilder geläuterten Vortrag um die Palme stritt, war einem Siegesfest vergleichbar. Auch durch den angenehmen Baſssänger Herrn Fischer, vom Kärnthnerthortheater in Wien, ist unser Opern-Personalbestand wesentlich verbessert worden. Daraus ging auch die Möglichkeit hervor, Demoiselle Kainz — Sängerin der Florentiner Hofbühne, bei ihren Gastspielen zweckmässig zu unterstützen.

Es herrscht nur eine Stimme, nur ein Urtheil über diese Künstlerin, welches sie in die Reihe der Ausgezeichnetsten ihres Faches stellt. Von der Natur beschenkt mit einer reinen Silberkehle; diese durch Kunst höchst edel ausgebildet; daher das sichere Portament, die Gleichheit der Töne, die Geschmeidigkeit und Biegsamkeit in der Ausführung aller Arten von Passagen und Koloraturen, die richtigen Verhältnisse der Tiefe und Höhe, die haarscharfe Intonation, der elegante Triller, der seelenvolle Ausdruck.

Entfaltete sie alle diese Vorzüge als Rosine im Barbier von Sevilla und als Tankred, so eroberte der Liebreiz, der kindlich fromme Sinn, das tiefe Gemüth, die innige Herzlichkeit, die himmlische Unschuld ihrer Agathe mit unwiderstehlichem Zauber die zahllosen Verehrer des gefeierten Tondichters, dessen Freischuſs wol noch lange ein nicht erreichbarer Meisterschuſs bleiben dürfte.

(Schluſs folgt.)

Berlin, den 21. August.

Auf dem Königlichen Operntheater ist seit dem Alcidor nichts Neues, als Altes vorgekommen, nämlich die schöne Schusterin, die Geisterinsel und heute das Opferfest — alles aus dem vorigen Jahrhundert. Ueber die Unschönheit der Schusterin ist schon *) berichtet. Ueber die Geisterinsel sollte nach der dritten, bereits angekündigten Vorstellung berichtet werden, als diese selbst unterblieb. Herrn Baders Abreise war die Veranlassung und wir wollen gern die Oper missen, wenn sich unser herrlicher Sänger nur endlich von seinen Anstrengungen zu Alcidor erholt. Auch über das altbekannte Opferfest erlassen uns die Leser wol den Bericht. Es war vom Hrn. Kapellmeister Seidel sorgfältig einstudirt und die vorzüglichen Leistungen der Damen Schulz und Seidler, so wie der Sänger, wurden vom Publikum mit lautem Beifall aufgenommen.

---

*) No. 32. S. 260.

Digitized by Google

Herr Stümer, der jetzt alle Rollen des Herrn Bader überkommen, trug die Partie des Murney mit vielem Gefühl vor und hat sich damit den Dank des Publikums erworben, das sich stets angezogen und entzückt fühlt, wo es im Sänger selbst Empfindung und Eifer für die gute Sache wahrnimmt.

Diese Opern nun und die auf dem Repertoire bereits kurrenten haben das königliche Theater bisher (im Musikfache) ausschlieſslich beschäftigt, weſshalb wir auch bis jetzt nichts weiter zu berichten gehabt. Aus guter Quelle vernehmen wir, daſs Euryanthe nunmehr wirklich zur Ausführung gelangen soll und daſs mit Königlicher Bewilligung Karl Maria von Weber die ersten Aufführungen leiten wird. Das musikalische Publikum freut sich, seinen Liebling wieder hier zu sehen, und für die Oper wird die Aufnahme in Berlin gewiſs von groſser Bedeutung sein, da man sogar von Wien aus *) ahnet, man könne noch nicht zu dem rechten Gesichtpunkte für die Oper gelangt sein. Nun, Glück auf von ganzem Herzen!

Königstädtisches Theater.

Berlin, den 24. August.

Wenn der Unterzeichnete nicht früher, als, nachdem er die Italienerin in Algier zum dritten Male gesehn, zur Berichterstattung geschritten, so liegt der Grund darin, daſs er nach der ersten Auffassung sich selbst nicht getrauet und gezweifelt hat, ob er nicht durch die reizende Erscheinung der neuen Sängerin und den Enthusiasmus des Publikums mit fortgerissen worden sei, weiter, als er bei ruhigerm Ermessen hätte zu rechtfertigen gewuſst. Entweder ist das aber nie der Fall gewesen, oder es wird sich nicht sobald ändern; er giebt daher ohne Rückhalt seine Meinung ab in einer, wie ihm scheint, für Berlin in künstlerischer Beziehung wichtigen Angelegenheit.

Die Unternehmung des neuen Theaters muſste von Anfang an gute Erwartungen erregen. Mochte sie geleitet werden und gedeihen, wie sie wollte, so konnte man von ihr Anregung für das königliche Theater hoffen, denn jede Konkurrenz führt zu Rivalität und erhöhter Thätigkeit und der Wetteifer der Institute und ihrer Theilnehmer steigert auch im Publikum das Interesse an der Kunst und den Sinn für sie. Im ersten Jahre ist dieser Einfluſs der neuen Bühne im Fache der Tonkunst deſswegen weniger sichtbar geworden, weil die Leistungen derselben im Ganzen zu gering waren, um denen des königlichen Theaters gleichgestellt zu werden; wie wir denn auch nur wenig Anlaſs gehabt haben, über jene zu berichten. Eine — wenn auch nicht erwünschte — Wirkung hat jedoch nicht ausbleiben können: längst zurückgelegte ältere Opern werden auf das Repertoire der königlichen Bühne zurückgeführt, damit sie nicht der neuen verfallen. Der glückliche Erfolg, der die Aufführung des Doktors und Apothekers von Dittersdorf und der heimlichen Ehe von Cimarosa auf dem königstädter Theater gehabt, mag auch wol die Hoffnung erweckt haben, daſs mit vielen alten Opern Gleiches auszurichten sei; wenigstens vernehmen wir, daſs an oder über sechszig alte Werke wieder in Gang gesetzt werden sollen. Wie wenig Ersprieſsliches, nach des Ref. Meinung, hiervon zu erwarten sei, dies soll nicht hier, sondern an einem andern Orte zu gelegener Zeit ausgeführt werden. Die Sache hat aber wenigstens einen Vortheil: man wird erfahren, daſs Opern, die vor zwanzig und funfzig Jahren uns, oder unsere Väter entzückt haben, darum heute doch kalt lassen, ja langweilen können; man wird zu der Gewiſsheit kommen, daſs wir in 30 oder 40 Jahren (und welchen!) mindestens um dreiſsig Jahre, wo nicht hundert gewöhnliche, weiter gegangen sind und daſs es nun und nimmermehr gelingen wird, die Welt — wie in Prinz Zerbino — zurückzuschrauben. —

Eine neue Epoche hat das königstädter Theater mit seinem zweiten Jahre begonnen. Es hat sich ein Personale gewonnen, das, mit dem alten zu einem Ensemble vereinigt, alle

---

*) No. 34. S. 274.

Digitized by Google

Erwartungen übertrifft, die man sich in Berlin von einer Privatunternehmung billiger Weise hat machen können. Die erste Oper die nun mit dem neuen Personale in Scene gesetzt worden, Rossini's Italienerin in Algier, in den Hauptrollen durch Fräulein Sonntag u. die Hrn. Jäger, Wächter u. Spitzeder, in den Nebenpartien, durch die Damen Spitzeder und Ennicke und Herrn Genée besetzt, wird unter der achtsamen und lebhaften Direktion des Hrn. Stegmayer in einer Vollendung dargestellt, die jeder Hofbühne Ehre machen würde. Gewiſs ist noch mit keiner Rossinischen Oper in Berlin ein solcher Erfolg gewonnen geworden: das Haus stets überfüllt, jedes Stück mit rauschendem Beifall aufgenommen, ja unterbrochen, Fräulein Sonntag zumal bei jedem Auftreten mit endlosem Applaus empfangen und begleitet und mit den Sängern hervorgerufen. Es ist auch ganz unzweifelhaft, daſs viele Wiederholungen (bis jetzt haben wir deren sieben oder acht seit dem dritten August gehabt) diesen Enthusiasmus des Publikums nicht erschöpfen, kaum mindern werden.

Dieser Erfolg ist nicht der rossinischen Musik zuzuschreiben. Bei allem Reiz und aller Lebhaftigkeit, die seine Kompositionen an vielen Stellen zeigen, sind sie doch zu leer an Geist und Empfindung, ja fast bei jeder Gelegenheit auf eine zu lächerliche Weise unwahr, als daſs sie ein denkendes und nicht taumelndes, sondern wahrer Empfindung empfängliches und gewohntes Publikum, dem Gluck und Mozart wahrhaft zugehören, soweit hinreiſsen könnten. Wäre das möglich, so würden Rossini's bessere Opern, namentlich sein Barbier von Sevilla, statt blos zu erjötzen, mindestens gleichen Enthusiasmus haben erregen müssen. Der jetzige gilt der Ausführung, und der öffentliche Antheil, den sich die königstädter Bühne früher schon durch ihre Thätigkeit erworben, wird jetzt durch die Leistungen gerechtfertigt und erhöht. Ein solcher Verein schöner und gebildeter Stimmen zu den Hauptrollen, solche Besetzung selbst der Nebenrollen muſs gefallen und was das Meiste thut: das lebhafte Interesse der Ausführenden muſs sympathetisch wirken. Alle sind von Freude an der Sache erfüllt und agiren nicht aus Pflicht, sondern aus Lust und Liebe; man sieht und hört, daſs ihnen ihr Geschäft zum beliebten Spiel geworden ist. Dies muſs um so gröſsere Wirkung thun, da eine solche Stimmung für die Auffassung und Ausführung rossinischer Musik vollkommen genügt; denn sind seine Opern etwas anderes, als ein anmuthiges Spiel, eine kinderhafte Tändelei mit dem, was uns im Innersten das Herz bewegt? ein reizendes Vergessen und Verschwimmen in augenblicklicher haltloser Lust? Und so wird es hier dargestellt. Alles ist froh und leicht, plappert und trillert, liebelt und schilt durcheinander, die Lust des Augenblicks ausschlürfend, um die nächsten, das Ganze, die Folge, wenig bekümmert; wer wollte sich dem schönen Spiele grillenhaft entziehn?

Manchen ernstern Freund der Tonkunst wird jedoch das Glück der rossinischen Oper um das Beste des hiesigen Publikums besorgt machen. Das Publikum — nämlich der bloſs genieſsende Theil desselben, den man vorzugsweise so nennt — ist so wenig, wie überall der blos Empfangende, selbständig und darum leicht verführbar. Man gebe einem Publikum nichts als rossinische und ähnliche Musik, so wird es endlich für alle bessere verdorben werden; es wird lernen und gewohnen, an augenblicklichem Sinnengenuſs sich zu befriedigen und die tiefere und innigere Empfänglichkeit wird verloren gehn. Eine solche Wirkung könnte vom königstädter Theater ausgehen, wenn es wahr ist, daſs es noch manche rossinische und à la Rossini geschriebene Oper (z. B. Aubers Schnee, der sich auf dem königlichen Theater nicht erhalten können) aufzuführen beabsichtigt; und es wäre wohl traurig, wenn auch die letzte groſse Stadt, in der Musik als geistige Angelegenheit, als Kunst gilt, der südlichen Verderbniſs in die Arme fiele. Allein die Gefahr scheint uns in Berlin nicht so dringend.

In Italien muſste die rossinische Oper

Digitized by Google

wurzeln; denn hat wol das Volk von Italien heute eine andre Tendenz, als, die in Rossini lebt? Darum ist er schon bei anderer Gelegenheit der Komponist seiner Nation *) genannt worden. Frankreich hat so wenig eigenen musikalischen Sinn, daſs es an Rossini, in Vergleich zu der eben so leeren und dabei kältern und reizlosern Musik der meisten pariser Komponisten, nur gewinnen können. In Wien endlich bewährt sich, daſs die Kultur einzelner Menschen, oder groſser Gemeinschaften nicht einseitig erlangt und erhalten werden kann. Wo das geistige Streben durch äuſsere Verhältnisse eingeschränkt und gelähmt ist, da muſs auch im Fache der Tonkunst Schlaffheit eintreten; und wie könnte sich Wien an geistiger Regsamkeit und Freiheit mit Berlin messen! Auch wirkt dort schon der Süden, der jene Verhältnisse hervorgerufen, neben ihnen in jeder Beziehung fort; man ist überall zu wohl, zu leicht befriedigt, um sich etwas ernster angelegen sein zu lassen. Bei uns ist das alles anders. Uns kann rossinische Oper als Sinnenlust erjötzen, nicht aber neben Gluck und Mozart als Kunstwerk gelten; dazu müſsten wir erst vergessen, was Musik dem Geist und dem Herzen sein kann und was wir in jedem Kunstwerke suchen und begehren — und das vergiſst sich nicht so leicht, wo die Geisteskultur so belebt und vorschreitend ist.

Dann dürfen wir auch in dem Fache der Oper selbst auf Gegenwehr rechnen; und hier wird sich der Einfluſs der Rivalität, dessen wir oben erwähnt, so günstig zeigen, daſs wir in der festen Erwartung dessen uns auch der Einführung Rossini's auf dem Königstädter Theater aufrichtig und nicht unüberlegt freuen dürfen. Von wo könnten wir diese Gegenwirkung erwarten, als zunächst von der königlichen, dann selbst von der neuen Bühne? Jene (um von ihr zuerst zu reden) muſs sich durch diese nicht blos durch die gröſsere Belebung des musikalischen Interesse im Publikum und durch eine stets ehrenvolle Rivalität, (wie wir oben angedeutet) gefördert sehen, sondern auch dadurch, daſs sie mit dem Entstehen des zweiten Theaters gröſsere Freiheit erlangt hat. Wir müſsen uns darüber näher erklären.

Jedes Theater hat Pflichten gegen das Publikum zu erfüllen **) die aus den Verhältnissen bedingt werden. Eine derselben ist, dafür zu sorgen, daſs das Publikum mit allen nur überhaupt zulässigen und anerkennbaren Bühnenproduktionen bekannt werde, damit in ihnen die Bühne das Leben umfassend, nicht blos aus einem, oder wenigen Gesichtspunkten, abspiegele. Damit wird ja eben, nicht blos die Unterhaltung vervielfacht, sondern der höhere Zweck der Bühne erst vollkommen erreicht: die Zuschauer werden über ihren einseitig genommenen Standpunkt zu einer vielseitigen Anschauung des Lebens erhoben. So hatte das königliche Theater, so lange es das einzige für Berlin war, die Verpflichtung auf sich genommen, sein Publikum mit den besten italischen (rossinischen) und französischen Erzeugniſsen bekannt zu machen. Ein Theil von ihnen verdiente gekannt zu sein, nicht, weil in ihnen die Ansprüche, die der Deutsche an Kunstwerke macht, erfüllt gewesen wären, sondern damit wir in ihnen das Kunstvermögen, die Sinnesart und das Leben jener Nationen abgespiegelt sähen. Auch zu lernen fand sich an diesen Werken, die oft bei vieler Flachheit und innerm Leere mehr Leichtigkeit

*) No. 20. S. 159.

**) Pflichten? Auch da, wo das Theater in keinem kontraktlichen Verhältniſse mit dem Publikum steht? Gewiſs. Es giebt keine Tugend und kein Recht, wo man sich nicht im Zusammenhange mit dem Ganzen erkennt und seine Handlungen an dem wahren Interesse des Ganzen ermiſst. Wer das unterläſst, der ist im Unrecht; doppelt ist er's aber, wenn er es in einer Stellung unterläſst, die andre von der Erfüllung des Unterlassenen ausschlieſst. Dies ist bei einem Theater der Fall. Selten gestatten es die Umstände, neben einem bestehenden ein zweites zu errichten und deſshalb raubt jenes seinem Publikum alles, was es ihm nicht giebt.

Zudem versäumt auch ein Theater mit dem Interesse des Publikums sein eigenes; beide gehen stets Hand in Hand und jede Sünde gegen das Publikum fällt früher oder später auf die Theaterunternehmungen zurück.

M.

Digitized by Google

und bewegliches Leben des Witzes und der sinnlichen Empfindung athmen, als gehaltreichere deutsche Werke, ja, die in ihrer Sphäre vollendeter genannt werden müssen: wir konnten uns an ihnen überzeugen, daſs auch in höhern Sphären vollkommenes Gelingen nur dann erfolgen werde, wenn unsre Künstler das Höhere mit derselben Sicherheit, Leichtigkeit und Unbefangenheit umfaſst hätten und beherrschten, mit der Italiener und Franzosen ihren, freilich zugänglichern und leichtern Stoff bewältigen.

Freilich mag wohl durch diese nothwendige Ausdehnung des Repertoirs der Raum für deutsche Werke oft verengt worden sein und von dieser Last ist nun durch die Mitthätigkeit des königstädter Theaters das Königliche ganz oder doch zum Theil befreit. Es hat dadurch, wenn wir nicht in der ganzen Auffassung der Verhältnisse irren, die Möglichkeit gewonnen, seinem Repertoire eine engere, aber reichhaltigere Sphäre anzuweisen und nicht blos in der Wahl, sondern auch in der Ausführung sorgfältiger zu Werke zu gehen, als bisher bei der Masse andringender Gegenstände oft ausführbar gewesen sein mag. Dann wird aber das rechte Leben beginnen, wenn wir auf der einen Bühne Glucks, Mozarts und die neuen, deutschen Namens würdigen Schöpfungen eben so zahlreich und vollendet aufführen sehen, als auf der andern die italischen und französischen Opern. Was läſst sich, wenn dies erst allgemein als recht und nothwendig erkannt ist, von dem edlen Sinn und Eifer des Herrn Grafen von Brühl und den Talenten der Künstler vom königlichen Theater erwarten! Und jene Erkenntniſs muſs allgemein werden, sobald man erst recht inne wird, was selbst geringere Werke bei vollkommener Ausführung ausrichten und wie ganz unmöglich es ist, daſs veraltete selbst bei der besten Aufführung den Wettkampf mit neuen und lebensfrischen aushalten.

Damit glauben wir aber dem königstädtschen Theater keine gefährliche Zukunft zu prophezeihen. Was es jetzt giebt und zu geben im Begriff ist, (und wie es dieſs thun wird) das ist gut in seiner Art u. verdient, wenigstens zum Theil erhalten zu werden, wird auch in einer so groſsen Stadt, wie Berlin, stets ein Publikum um sich versammeln und wohlthuend fortwirken. Kommt es aber früher oder später durch erhöhte Thätigkeit des königlichen Theaters dahin, daſs auch das königstädter sich eine höhere Sphäre bilden muſs, dann wird es in seinen jetzigen Mitgliedern die hinreichendsten Mittel finden, und wir wünschen auch deſswegen, daſs sie ihm und uns recht lange erhalten werden mögen.

In solchem Falle, dessen Eintreten uns gewiſs scheint, rechnen wir vor allem darauf, Fräulein Sonntag, diesen Liebling des Glücks und des Publikums, noch höhere Triumphe feiern zu sehn. Welche glückliche Gabe wäre nicht über diese junge Künstlerin ausgegossen! Wenn der Mime in seiner ganzen Persönlichkeit zu schätzen ist, weil er selbst mit Körper und Seele zum Kunstwerke wird — wer könnte dann schon dieser schönen Darstellung von Jugendblüthe, frischer Gesundheit und Kraft seine Huldigung versagen? Wer möchte sich dem Reiz der süſsen Stimme und dem Entzücken verschlieſsen, das die Sängerin sicher erregt, weil sie es offenbar an der Uebung der Kunst selbst empfindet? Und so preisen wir die Wahl der Italienerin in Algier, um uns Fräulein Sonntag bekannt zu machen, glücklich, denn ihre Rolle in dieser leichten Oper, keinem höhern Anspruche Raum lassend, verstattete der Darstellerin, sich selbst zu geben, ein schönes Bild zarter und froher Mädchenhaftigkeit. Eine so rein subjektive Darstellung ist gewiſs den rossinischen Spielen (denn Ernst ist in ihnen nie) die angemessenste, ja die allein durchführbare und wir können uns denken, mit welcher Genugthuung eine so herrlich begabte Künstlerin ihr Talent dem Rossini weiht; wir glauben das an dem Entzücken zu ermessen, das die kindlich unbefangene Ausführung, dieses sorglos sichere Spiel mit den süſsesten Weisen, diese unbewuſst eingesäeten Accente höherer Kraft und innigerer Empfindung dem ganzen Publikum erweckt. Die Mehrzahl der Zuhörer mag wohl

Digitized by Google

von der lebenvollen, warmen Darstellung so befriedigt sein, daſs sie den Wunsch zurückweiset, Fräulein Sonntag auch in andern und höhern Sphären wieder zu finden; und nach dem eben Angedeuteten könnte es wohl sein, daſs die junge Sängerin selbst unsere Meinung und Hoffnung für jetzt noch nicht theilte und ihren Beruf in der rossinischen Sphäre erfüllt glaubte.

Doch ist es ein höherer und unerschöpflicher Genuſs, wenn der Mime aus sich heraustritt, sich in neue Individualität versenkend sein Leben vervielfältigt, wenn aus dem süſsen Spiel ein heiliger Ernst wird und das Andenken des einzelnen Künstlers in einer Reihe edler Gestalten fortlebt und hoch verehrt, fortwirkt. Rossini hat uns die reizende Erscheinung der Sängerin gewährt und sie ist uns lieb geworden. Gäbe sich ihr die Gelegenheit, so vollendet in einem wahren Kunstwerke mitzuwirken (sie vermag es und die Gelegenheit muſs kommen) dann wird die hohe Künstlerweihe sie köstlicher schmücken, als selbst ihre reizende Persönlichkeit vermag.

(Fortsetzung folgt.)

IV. Allerlei.

Wir haben schon einmal Gelegenheit genommen*) verdienstlicher Unternehmungen des königlich französischen Hofmusikhändlers Moritz Schlesinger in Paris zu gedenken. So eben liegt nun wieder eine vollständige Ausgabe der Hummelschen und Moscheleſschen Klavierkompositionen aus der Offizin dieses thätigen Verlegers vor, ein gewiſs für Kunst und Künstler ersprieſsliches Unternehmen, da durch dergleichen Gesammtausgaben die einzelnen, oft eben so kurzen als werthvollen Kompositionen vorzüglicher Tonkünstler vor Zerstreuung und Untergang geborgen werden. Die Ausgaben zeichnen sich beide durch hohe Eleganz und Korrektheit aus und sind für ihren Umfang und Ausstattung nicht theuer zu nennen. Wenn nur erst ein eben so geschickter und thätiger Verleger die Sammlung der Beethovenschen Werke unternähme. Das wäre ein Unternehmen, gleich den Ausgaben der mozartschen und haidnschen Werke bei Breitkopf und Härtel in Leipzig — und vielleicht noch verdienstvoller.

M.

Mit groſser Freude theilen wir unsern Lesern eine noch sehr wenig bekannte Komposition des groſsen Sebastian Bach mit, ursprünglich für die Orgel geschrieben, doch auch am Pianoforte ausführbar, indem die Pedalstimme von einem zweiten Spieler vorgetragen, oder in dessen Ermangelung so gut es gehen will mit aufgenommen, oder angedeutet wird. Kaum wagen wir, etwas über dieses herrliche Pastorale zu sagen; denn so ganz ist es von der innigsten, wahrhaft ländlichen Empfindung durchdrungen, so ausdrucksvoll und reich und reizend vom ersten bis zum letzten Takte jede Stimme geführt und so unerschöpflich reich sind dem Inhalte alle Beziehungen abgewonnen, daſs man nur empfinden und staunen und schweigen kann. Und ist es für Einen Spieler nöthig, auf die, im letzten Takte des dritten Systems der ersten Seite zutretende Oberstimme, auf das c — as der Mittelstimme im ersten Takte daselbst, auf den Eintritt des b, es und as im ersten System der zweiten Seite aufmerksam zu machen? — Die Komposition ist uns als Fragment übergeben, doch gewiſs für sich allein befriedigend, ob sie gleich F-dur in A-moll schlieſst. Wir freuen uns, verkündigen zu können, daſs eine Ausgabe Sebastian Bachscher Orgelkompositionen bevorsteht. Was wir von ihnen kennen gelernt, ist über alles Lob erhaben.

M.

*) No. 29. S. 236.

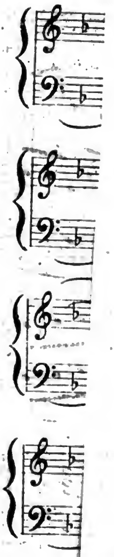
Hierbei eine Musikbeilage.

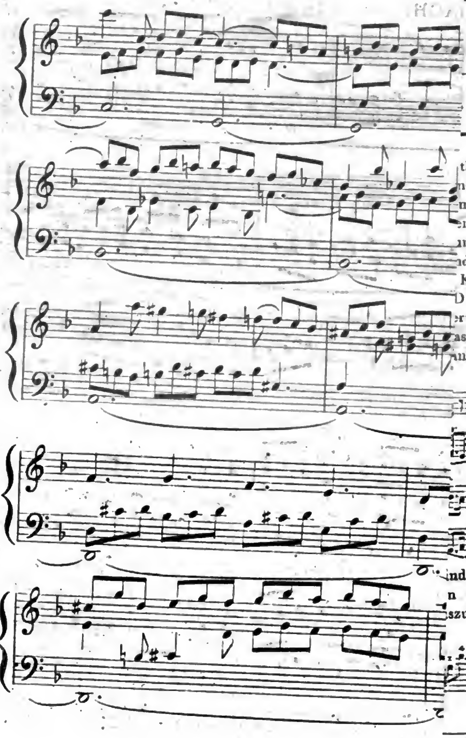
Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

NG.

ORGANO
ou
PIANO.

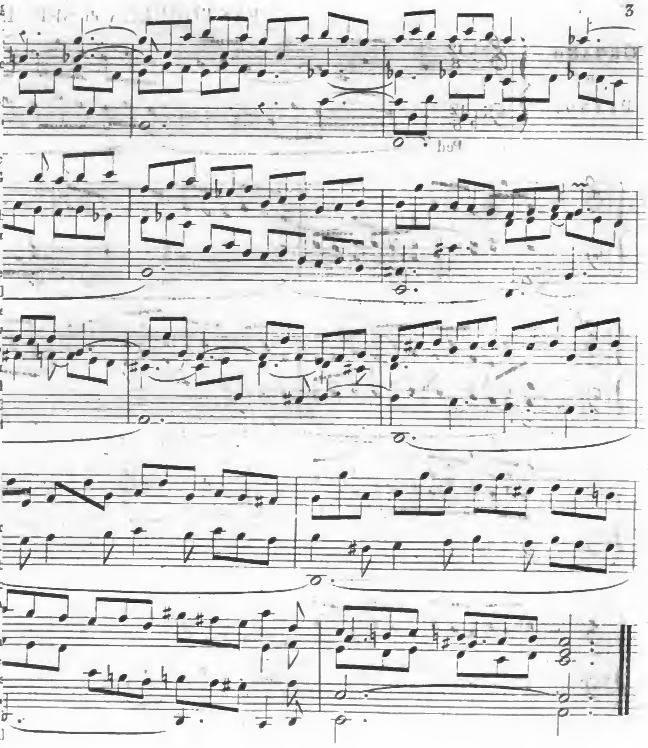




tändelnd
nd Feuer
menfüh-
n findet
ng der-
nd abge-
Kompo-
Die dritte
rvon das
as Thema
ntwortet.

nd solche,
n Anblick
szuführen,

von der
befriedig
weiset,
höhern
dem ebe
daſs die
und Ho
ihren B
glaubte.
Doc
licher G
austritt,
sein Leb
Spiel ei
ken des
edler Ge
wirkt.
nung de
lieb gew
heit, so
werke n
Gelegenh
hohe Kü
als selbst



IV.

Wir
nommen
königlich
ritz Sc
So eben
Ausgabe
lesschen
zin diese
für Kuns
nehmen,
gaben d
werthvoll
künstler

*) No. 2

R

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

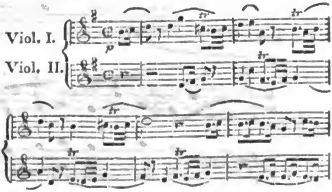
Den 7. September. Nro. 36. 1825.

II. Recensionen.

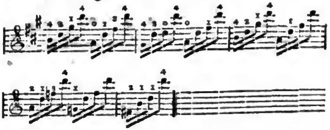
Trois Duos concertans pour deux Violons; composés par B. Molique, premier Violon de S. M. le Roi de Bavière. Mayence, chez Schott Fils. Preis 2 Flor. 24 Xr.

Bei der fast unzählbaren Menge von Duetten, die wir für jede Gattung von Instrumenten besitzen, ist schon vorauszusetzen, daſs nicht alle von gediegenem Werthe sein werden. Um so erfreulicher ist es aber, wenn dem leider noch wenigem Guten etwas Gutes hinzugefügt wird. Genauer betrachtet, sind die meisten Kompositionen dieser Art nichts als Solo's, die wechselweise auf zwei Instrumenten gespielt werden. Gewiſs aber verdienen solche Duetts den Vorzug, aus denen gründliches Studium, verbunden mit Fantasie, hervorleuchtet. Diese besitzen wir hauptsächlich von deutschen Meistern, deren sich hier mehre anführen lieſsen; besonders aber sind Spohr, B. Romberg und Krommer herauszuheben. (Vielleicht findet sich bald Gelegenheit, über diesen Gegenstand ausführlicher zu schreiben.)

Zu den guten Erscheinungen in der Duetten-Welt gehören nun auch die vor mir liegenden Arbeiten des Herrn Molique. Dieser Künstler, bekannt als ausgezeichneter Violinist, zeigt hier, daſs er als Komponist brav ist und daſs man mit Recht manches Gute von ihm erwarten kann. Blühende Fantasie, Kenntniſs des Satzes und feiner Geschmack leuchten durchgängig aus diesen drei Duetten hervor, von denen das erste in einem ernsten Karakter, das zweite mehr anmuthig tändelnd geschrieben ist, das dritte voll Kraft und Feuer als das originellſte dasteht. Die Stimmenführung ist durchgängig gut, nicht selten findet sich streng kontrapunktische Behandlung derselben, ohne daſs sie dadurch steif und abgeschmackt wird, was leider bei vielen Kompositionen älterer Meister der Fall ist. Die dritte Variation im zweiten Duett giebt hiervon das beste Beispiel, wo die zweite Stimme das Thema der ersten stets in der Dominante beantwortet.



Was die Passagen betrifft, so sind solche, obgleich sie manchmal beim ersten Anblick unbedeutend scheinen, nicht leicht auszuführen, wie z. B. folgende:



und

Digitized by Google

ungeachtet der darüber gesetzten Finger. Diese Stellen setzen noch mehr in Verlegenheit, weil der Noten-Drucker, um das Umwenden zu vermeiden, diese schon an sich schwierigen Passagen zu eng gedruckt hat. Ueberhaupt ist die erste Art der Passagen, genau genommen, dem Karakter der Violine zuwider, dennoch aber nicht zu verwerfen, da sie bei fleiſsiger Uebung im Reingreifen fördert. Recens. empfiehlt daher mit Recht diese Duette allen Violinspielern, die es zu einiger Fertigkeit gebracht und Sinn für eine durchdachte Arbeit haben, die Herz und Geist zugleich beschäftigt. — (In der 1. Violin-Stimme, Seite 9, System 6, Takt 3, die 8te Sechzehntheil-Note, muſs statt e ein d stehen. Seite 11, System 2 von unten, Takt 4, fehlt beim ersten Viertel ein Fr. In der 2. Violin-Stimme, Seite 7, System 2 von unten, fehlt im 7. Takt beim ersten Achtel ein ♮. Seite 13, System 9 und 10 von oben, sollten die Sextolen deutlicher markirt sein, weil man beim ersten Blick die Punkte, wodurch sie markirt sind, bei den gedräugten Noten leicht übersieht.)

Gr.

Grand Concert pour le Piano-Forte, avec accompagnement d'un grand orchestre par J. B. Logier. Op. 13. Berlin chez Guillaume Logier. Preis 1 Rthl. 12 Gr.

Man könnte die Konzerte füglich eintheilen in zweierlei Arten:

1) in solche, die von groſsen Komponisten für Klavierspieler und Orchester gesetzt sind, um überhaupt ein gediegenes Tonwerk zu liefern, in welchem das Orchester eben so gehaltvoll und nothwendig ist, als das Pianoforte; ja in welchem das Pianoforte auch nur ein geltend gemachtes Orchester-Instrument ist. Das Werk an sich ist aber ein natürlich interessantes, erhebendes und groſsartiges Konzertstück. Die Piano-Stimme einer solchen Schöpfung ist daher auch wirklich für jeden ausgebildeten Klavierspieler nicht allein ausführbar, sondern die Ideen, welche das Werk selbst beleben, heben auch den Klavieinisten mit empor und stellen ihn auf diejenige Stufe der Kunst, von welcher er das darin befindliche Schwierige mit Leichtigkeit besiegt, indem ihn die Komposition bei der Ausführung begeistert und die Gegenwart des Publikums vergessen macht. Hierher gehören vor allen die Beethovenschen Konzerte, ferner die von Mozart, die Werke des Prinzen Louis Ferdinand, Karl Maria von Weber, und auch wol Dussecs und Hummels.

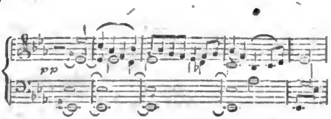
2) In solche, welche die Virtuosen für sich, oder vielmehr für ihre Hände schrieben, und leider, drucken lieſsen, auch eine Orchester-Begleitung hinzufügten, die besser wegbliebe weil die vielen Pausen, welche die Musici haben, die nothwendige Veranlassung zu den mannichfaltigsten Störungen sind, oder weil es Noth thäte, das Orchester stünde in einem Seitenzimmer, oder der Pianist wäre mitten unter dem Publikum, damit man während seines Spiels nichts von den Streichern und Bläsern hörte, die doch nun einmal der hergebrachten Weise gemäſs ein wenig mitsummen und am Schluſs das Publikum zum Applaudiren auffodern und — aufknallen sollen. Jeder Virtuos hat seine ihm eigenthümlichen Fertigkeiten; der eine kann prächtig mit dem vierten und fünften Finger trillern, während die andern eine sogenannte Melodie spielen; der andere kann die Scala (etwa von D oder E mit recht vielen Obertasten) sehr geschickt mit Terzen in der Hand auf und ab rollen, der dritte kann wohl gar dieses Manöver in der chromatischen Scala; der vierte kann wohl auch ungeheure Sprünge und Sätze mit Sicherheit machen, wie der Liebling jenes Königs im Göthischen Liede aus Faust — und dann kommt gar ein geschicktes Kind, das kann dieses alles mit einem Male etc. — Diese Stückchen werden dann wohlweislich an den Mann gebracht, um damit den Mund des Zuhörers zu öffnen. Versteigt sich nun einmal ein andrer armer Erdensohn auf ein solches nur seinen Reiter gewohntes Paradepferd, so wird er in conspectu omnium mit Schimpf und Schande abgesetzt; denn die ganze Hoffnung des Publikums, die durchaus nur auf diese

Digitized by Google

künstlichen Sachen ganz allein gesetzt ist, ist zu eiskaltem Wasser geworden. Aber gesetzt auch, dieser Unglückliche würgte das Thier, um es zu bändigen, dermaſsen, und er klammerte sich so fest und verzweifelnd an, daſs er glücklich entkäme: so versichern doch alle Zuschauer, daſs es sich ganz anders ausnehme, wenn der rechte Mann es vorritte. Der eben gehörte Schritt wäre bei jenem schon Trapp, und der eben gehörte Trapp, wäre dort Carrière. Das sind denn die Lorbeern, die sich der Aermste mit seiner Herzensangst und mit seinem Angstschweiſs errungen hat; denn er gesteht auch nachher, gutmüthig genug, selbst ein, daſs der rechte Mann, für den das Konzert geschrieben ist, diese Künste gewiſs noch ganz anders geltend machen könnte. Wir wollen hier nicht weiter die nähern Beweise jenes, mit der so schönen Kunst getriebenen Unwesens speciell führen, sondern nur in gutgemeinter Absicht manchem die Augen öffnen, damit er, wenn er öffentlich spielen will, ein Werk aus der ersten Klasse wähle, und damit zuförderst sich, und dann auch das Publikum in der Kunst fördere, anstatt seiner Eitelkeit ein Opfer zu bringen, was, genau genommen, ihm, aus obigen Gründen, nur schadet, und wobei er doch in der That nicht einmal wahren Beifall erhält.

Unser vorliegendes Konzert kann mit Recht einem Jeden empfohlen werden, der es ehrlich mit sich selbst und mit der Kunst meint. Besonders ist es denjenigen Klavierspielern zu empfehlen, welche nach den Logier'schen Lehrbüchern ausgebildet sind; diese werden mit ihrer Applikatur des Konzertes in technischer Hinsicht sehr bald Meister werden. Ueberall flieſsen die Passagen sehr natürlich, mit einer gewissen innern nothwendig begründeten Grandezza, demohnerachtet sehr brillant und groſsartig dahin. So ist es auch recht. Man kann ja brillant spielen, ohne Seiltänzerkünste zu machen.

Der erste Satz besteht aus einem Allegro aus Es-dur. Das Thema:



läſst schon einigermaſsen auf den Karakter schlieſsen, in welchem der ganze Satz sehr einheitsvoll durchgeführt ist.

Das Andante aus B-dur hat gleichfalls eine Menge edler Figuren, in welchen ein Klavierspieler, ohne Zittern und Zagen, recht wohl und besonnen seinen Geschmack, guten Vortrag, und dergleichen mehr, auf eine gewiſs dankbare Art entwickeln kann. Das Rondo in der herrschenden Tonart Es-dur hat einen meisterhaften Zwischensatz in C-moll, der, mit dem Thema verflochten, äuſserst karackteristisch, gleichsam balletartig, zu einem brillanten Schlusse führt. Der Stich ist gut und der Preis billig.

v. d. O..r.

III. Korrespondenz.

Königstädtisches Theater.

(Fortsetzung und Schluſs aus No 35.)

Bei so vielem Interesse an den gegenwärtigen u. so guten Hoffnungen von den zukünftigen Leistungen des Fräuleins Sonntag darf Ref. um so weniger säumen, einen ihm sehr bedenklich scheinenden Punkt zur Sprache zu bringen, um, so viel an ihm ist, von ihr und andern nacheifernden Sängerinnen Nachtheil abzuwenden. Es gilt nämlich dem von Fräulein Sonntag so oft — fast in allen Koloraturen, und allerdings so liebreizend angebrachten mezza voce, jenen so leise und doch so bestimmt und klingend angegebenen, flötenartigen Tönen. Wer fänd diese Gesangmanier, in der Vollendung, wie Fräulein Sonntag sie ausgebildet hat, nicht reizend? Dazu erscheint sie im Vortrage der leichten, beweglichen, süſsen rossinischen Musik fast ein unentbehrlicher Bestandtheil — ja, so entsprechend dem ganzen reizenden Wesen der Sängerin, daſs man bei dieser Verzierung

Digitized by Google

und ähnlichen, die Geberde der aufgehobenen Hände, den entzückten Blick und das süſse mezza voce der reichen Kehle nicht von einander trennen kann. Dennoch sollte die an so vielen Gaben und Fertigkeiten reiche Sängerin bedenken, daſs alles Uebermaaſs gleichgültig macht und nichts leichter abstumpft, als zu viel Süſsigkeit. Doch das ist noch nicht die Hauptsache. Eine Sängerin wie Fräulein Sonntag kann es schon länger darauf ankommen lassen, als die meisten andern. Allein dieses mezza voce ist auch der Dauer der Stimme gefahrbringend. Ref. könnte seine Behauptung mit mancher Erfahrung unterstützen, zieht es aber vor, auf den Grund des Uebels hinzuweisen, um damit nach seinem Vermögen jeden Sänger in den Stand zu setzen, seinen eigenen Zustand bei dem mezza voce Singen zu beobachten und aus sich selbst zu erkennen, was gefahrbringend und was rathsam sei.

Die Manier des mezza voce ist vom piano wohl zu unterscheiden. Es giebt nämlich zwei Arten, die Stimme leise ansprechen zu lassen. Die eine dadurch, daſs man eine geringere Athemmasse anwendet, mithin die Organe der Stimme von einer geringern mechanischen Kraft (dem Stoſse der Luftmasse) in Erzitterung bringen läſst. Die Folge davon ist dieselbe, wie vom geringern Anblasen der Blas-Instrumente, vom leisern Anstreichen, oder Anschlagen der Saiten- und Membranen-Instrumente, (von Pauken oder der Glocken u. s. w.,) nämlich eine geringere Erzitterung und leisere Ansprache. Diese Art zu singen ist das eigentliche piano und kann der Stimme keinen Schaden thun, giebt ihr aber freilich auch keine Gelegenheit, ihre Fülle und Kraft und den schönen Klang zu zeigen und zu üben. Wo der Ausdruck es erfodert, da muſs es angewendet werden und zu übermäſsiger Anwendung wird es wol nicht verlocken.

Die zweite Art leiser Tongebung erfolgt in dem Kehlkopfe selbst, soviel Ref. hat beobachten können, durch eine zwängende Zusammen- oder Anziehung der Stimmorgane (der Stimmbänder und vielleicht der knorpeligen Wände des Kehlkopfes) ähnlich der, die Falsetttöne hervorbringt — vielleicht dieselbe Verrichtung. Dieses Zwängen fühlt jeder im mezza voce Singen, der sich zu genauer Beobachtung seiner selbst beim Gesange gewöhnt hat; und wenn Ref. wohl glauben will, daſs bei einer so frischen und kräftigen Organisation der Stimmwerkzeuge, wie Fräulein Sonntag sie besitzt, jenes Drängen nicht sobald und nur minder, nicht (wie bei geringerer Naturanlage) schmerzlich empfunden werden mag, so wird es sich doch bei anhaltendem mezza voce Singen bemerklich machen und man wird sich (wo nicht schon völlige Verwöhnung eingetreten ist) gewiſs bald überzeugen, daſs es weniger anstrengt, aus freier Kehle, als mezza voce zu singen. Aus freier Kehle nennt Verf. die ungezwungene Art der Tongebung, denn der Sänger hat in der That die Empfindung, daſs die Kehle (Stimmritze) völlig offen ist, den Ton frei heraustreten zu lassen.

Der Klang der Stimme scheint des Ref. Ansicht zu bestätigen. Er hat schon zuvor den Klang des mezza voce flötenartig genannt; andere vergleichen jene Töne des Fräuleins Sonntag den Nachtigalltönen. Beides deutet auf ihre falsettartige Entstehung durch Zusammenzwängen der Athemmasse in der verengten Stimmritze, oder zwischen den gespanntern Stimmbändern. Eine unwillkommenere Wahrnehmung hat sich dem Ref. bei den höhern Tönen (dem zweigestrichenen d, e, fis) dargeboten, wenn Fräulein Sonntag sie frei und stark intonirte. Da zeigt sich ein bis jetzt noch geringer Anflug von Heiserkeit, der offenbar nur in jener häufigen zwangvollen Intonation seinen Grund hat; denn dieselben und höhere Töne (z. B. im ersten Duett das jedesmal so herrlich intonirte

und in den Koloraturen das dreigestrichene c und d) erscheinen in der Folge auf Mittel-

töne sehr klangvoll und rein von jener Beimischung.

Fräulein Sonntag könnte uns einwenden, daſs Rossini solchen Vortrag fodere. Nun, wir halten so viel von ihr, daſs wir lieber den Rossini, als sie missen wollten. Allein so gewiſs das mezza voce besonders in Rossini's Opern von Zeit zu Zeit erwünscht kommt, so gewiſs es unzweckmäſsig wäre, alle Koloraturen mit voller, starker Stimme zu singen: so wird man doch anerkennen müssen, daſs es noch eine dritte Art giebt, Koloraturen auszuführen: mit ununterdrückter, aber leicht ansprechender Stimme. In diesem Punkte, wie in so vielem andern, möchten unsre herrlichen Sängerinnen Schulz und Seidler als Muster anerkannt werden. Doch genug für diesmal von einer Sängerin, die noch oft und lange der liebe Gegenstand unserer Unterhaltung sein wird.

Nach ihr müssen wir Herrn Jäger nennen, eine gewiſs seltene Erscheinung. Eine Stimme von solcher Kraft und so ungewöhnlicher Höhe (Bruststimme bis b, von da bis zum zweigestrichenen d ein vollkommen angebildetes Falsett) daſs ihr erster Eindruck befremdend, ja dem Ref. fast in derselben Weise unangenehm war, wie die unnatürliche Stimme eines Kastraten. Ob Herr Jäger an der Ausbildung so hoher Töne Recht gethan, möchte Ref. bezweifeln, wenn gleich er diese Töne bewundernswerth und an mancher Stelle sehr reizend findet. Sie können nicht anders, als mit Anstrengung erworben sein und diese verräth sich eben an den hohen Brusttönen bisweilen durch einen Beiklang von Heiserkeit. Jede Gewaltsamkeit beschädigt die Stimme. Hiervon abgesehn, ist die seltene Ausbildung, der stets lebendige und gefühlvolle, oft überaus reizende Vortrag des Herrn Jäger des höchsten Ruhmes werth und ganz gewiſs wird er in der Gunst des Publikums immer höher steigen, jemehr man sich mit dieser, alle gewöhnlichen Gränzen überschreitenden Stimme vertraut macht und Herr Jäger sich eines etwas ausländischen, oft sogar dem Gesange nachtheiligen Dialekts (er zieht z. B. die Endkonsonanten zu lange nach, etwa so

entwöhnt hat; wenigstens hat des Ref. Bewunderung und Antheil an dem seltenen Sänger sich bei jeder Vorstellung gesteigert und dasselbe hat er von vielen, Sachverständigen und Laien, gehört.

Jenen beiden Eingewanderten ist Herr Wächter zugesellt, solcher Gesellschaft würdig, als Dei von Algier in der rossinischen Oper wol der schönste Türke, den wir hier gesehn, und zwar nicht bloſs in seinem Aeuſsern, sondern auch in karaktervollem Spiel und im Gesange. Seine frische, herrliche Baritonstimme ist zu stark und fest, zu mannhaft und bei voller Kraftanwendung zu metallisch, als daſs Ref. sie eben viel in Rouladen zu hören wünschte. Auch steht Herr Wächter in Fertigkeit den Vorgenannten nach; manche Koloratur tritt nicht in so bestimmter Richtigkeit heraus und auf i sollte er deren stets meiden, oder den Text abändern. Allein seine schöne Stimme, sein vollendeter Vortrag, in Verbindung mit einem belebten und oft sehr ausdrucksvollem Spiele, lassen das leicht übersehn.

Wie könnte man vom königstädter Theater reden, ohne Herrn Spitzeders zu gedenken? Auch diese rossinische Oper beseelt er mit seiner unerschöpflichen Laune, während sein Gesang mit dem der neuen Mitglieder wetteifert. So meisterhaft nun Ref. jede seiner Darstellungen findet, so kann er doch die Besorgniſs nicht unterdrücken, daſs sich der junge Künstler in soviel Alten-Rollen, die er übernimmt, doch endlich in dem und jenem verwöhnen könnte. Es wäre wol sehr zu wünschen, daſs ihm öfters Gelegenheit würde, in jugendlichen Karakteren aufzutreten; dann würde er erst im Verein mit jenen jugendlichen Stimmen recht glänzen. Marx.

Berlin, den 2. September.

Heut habe ich zufällig „das Ehepaar aus der alten Zeit", von Herrn Angely gesehn; nichts weiter, als ein Lokalscherz (so nennt

Digitized by Google

es der Hr. Verfasser) aber als solcher recht artig erfunden, mit vieler Laune ausgestattet und vom Verfasser und den übrigen Mitspielenden höchst ergötzlich, zum Theil vortrefflich ausgeführt.

Nicht dem talentvollen Verfasser, auch nicht diesem Stücke vorzugsweise, sondern ihm und einer ganzen Reihe ähnlicher Vaudevilles, mit denen sich besonders das königstädter Theater beschäftigt, ist aber manch ernstlicher Vorwurf zu machen.

Zuvörderst: was soll Musik in ihnen? Wir haben darüber schon kürzlich bei Erwähnung des Rochus Pumpernickel *) gesprochen. Das alte, vertrocknete Pärchen von der Kolonie und die verholzten Gevattern sind höchst ergötzlich, aber, bei Herrn Angely's guter Laune sei's geschworen! eben so unmusikalisch. Daher wissen sie denn auch ihrem Gesange keinen andern, als einen komischen Reiz zu geben: sie singen übelklingend, schlecht — nämlich nach ihrem Alter und Karakter mit zitternder, quäckender, rauher, unreiner Stimme. Das kann einen Augenblick zu lachen machen; aber Eckel und Widerwille folgen auf dem Fuſse nach. Auf solchem Wege muſs der musikalische Sinn in den Besuchern des königstädter Theaters eher verderbt, als gefördert und verfeinert werden und ein Künstler, oder Künstlerverein, der, statt das Publikum zu sich zu erheben, sich zu ihm hinabneigt, wird über kurz oder lang immer tiefer hinunter gezogen, endlich von denen selbst gleichgültig verlassen, denen er sich hingegeben.

Soll nun aber doch gesungen werden, so müſste ein Künstler zuviel Achtung vor andern und ein Tonkünstler zu viel musikalische Keuschheit haben, um edle, ernste Gesänge zu solchen Späſsen zu miſsbrauchen. Webers heiliges Lied aus Preziosa muſs nicht zur Karrikatur in einem armen Spaſse dienen Nur ein roher Sinn kann daran wahrhaft Geschmack finden, der gern das Höhere und Edlere herabzieht und besudelt, wenn ihm seine Erreichung versagt ist. Man muſs das schonungslos und oft wiederholen, damit nicht im Uebermuth froher Laune eine Verderbniſs des Kunstsinns verbreitet werde, die der als Künstler selbst so achtungswerthe Verf. gewiſs nicht beabsichtigt.

*) No. 33, S. 263.

Endlich stehe man doch von dem armen Witz der musikalischen Quodlibets ab, dergleichen in der Ouvertüre zum Ehepaar wieder aufgetischt worden. Eine Reihe bekannter Melodien werden angefangen und aus einer in die andere unmotivirt hineingeplumt, da denn der ganze Spaſs darin besteht, daſs man das Unpassende empfindet und davon, wahrlich mit wohlfeilem Witz, überrascht wird. Man muſs den musikalischen Sinn über Bord werfen, wenn man dieses Zerreiſsen und widersinnige Zusammenflicken ohne Unmuth ertragen soll. Was hat ein Theater von seinen musikalischen Leistungen zu hoffen, wenn es den musikalischen Sinn zerstört?

S. K.

Aus Paris.

(Schluſs aus No. 34.)

Ich komme jetzt zu der Oper, welche der Name des Komponisten mit Ungeduld und Neugierde erwarten machte, zum Viaggio a Rheims von Rossini. Sei es, daſs er fürchtete, Gesangstücke in einer Gelegenheits-Oper zu verlieren, oder daſs er nicht gut inspirirt war, seine Oper hat zwar einigen Effekt auf die Masse der Fanatiker gemacht, den Erwartungen der Kenner aber durchaus nicht entsprochen. — Da er das ganze italienische Theater-Personal (welches nach dem Libretto den Moment von den Bädern von Plombières nach Rheims zu reisen erwartet) vereinigt hatte, so muſste er natürlich *), um den Foderungen jedes Sängers und jeder Sängerin Genüge zu leisten, für jeden derselben eine Arie schreiben, daher die vielen einzelnen Gesangstücke in dieser Oper, von welchen nur eins, nämlich das der Mlle. Mombelli bemerkenswerth ist: es beginnt auf eine liebliche Art; ein fremder Rhythmus, eine Koketterie im Effekt

*) Ja wohl, ja wohl!

Digitized by Google

und in der Intonation, und besonders die Ritornelle machten es zu dem angenehmsten; überhaupt zeigte sich Rossini hier als Meister der Ritornelle*), glaubend, daſs der angenehme Eindruck eines der ersten Stücke auf die ganze Oper seinen Einfluſs äuſsern werde. Wie gewöhnlich, keine Ouvertüre; die Introduktion ist nur der unbedeutendste Theil der der Gazza ladra. Der Eingang des Sextuor ist sehr brav; in dem Ensemble der 6 Partieen sangen die hohen Stimmen die Melodie des schönen Quartets der Cenerentola; der Komponist hat sie natürlich etwasgeändert — und die geringe Aenderung reichte hin, um sie jener weit untergeordnet zu machen; der Effekt dieses Musikstückes ist zwar angenehm, doch hat es im Ganzen nichts Ausgezeichnetes; der Schluſs, welcher dem Finale des Othello sehr ähnlich ist, ist herbeigeführt durch eine Steigerung aller Stimmen in halben Tönen bis zum Grundton, von welchem sie auf die Subdominante und Dominante fallen, um auf den Grundton zurückzukommen. Alle Komponisten derselben Epoche wenden gewöhnlich bei der Schluſskadenz dieselben Mittel an; die Vorbereitung dieses Schlusses aber ist zu frappant, und dauert zu lange, um sie oft anzuwenden, ohne einförmig zu werden. Nach diesem Sextuor ist ein sehr hübsches Duett, welches vortrefflich von Herrn Donzelli und Madame Pasta gesungen wurde; doch ist auch in diesem Stücke keine originelle Idee, welche gleich von vorn herein frappirt und das Gedächtniſs beschäftigt, bis man sie von Neuem hört; das Andante ist groſs und elegant gearbeitet und modulirt auf eine angenehme und überraschende Weise; auch die Stretta ist mit Lebhaftigkeit und Feinheit durchgeführt, und überhaupt muſs man eingestehen, daſs dieses Stück, wenn es auch keinen ganz neuen Anstrich hat, doch keine merkliche Wiederholung des Frühern ist. Noch auf ein anderes Stück hatte Rossini besonders gerechnet und alle Mittel, welche der Charlatanerie zu Gebote stehen, angewandt; nämlich ein Ensemble von 14 Stimmen, auf welches schon einige Tage vor der Aufführung alle Journale aufmerksam machten, und welches das gedruckte Libretto noch besonders erwähnte; die besten Sänger waren hier vereinigt, und dem Komponisten standen 3 Sopran-, 3 Tenor-, 3 Contre-Alt- und 3 Baſs-Stimmen *) zu Gebote; die Enthusiasten fanden hierin etwas ganz Ausserordentliches und Ungewöhnliches und meinten, daſs Rossini in diesem Ensemble von 14 Stimmen die Gränze der Kunst weiter ausgedehnt hätte; die Kenner sahen hierin aber nur ein verstärktes Quartett und einen in Bezug auf die Masse sehr mageren Dialog, besonders auf cruda sorte und andern, in allen italienischen Scenen abgedroschenen Ausrufungen; es machte der Reinheit der Stimmen wegen, besonders in dem Ensemble aller Stimmen Effekt, enthält aber keine neue Idee. Madame Pasta war die Rolle einer reisenden Corinna zugetheilt, und ihr so ausgezeichnetes Talent konnte die platten Stanzen, welche Rossini sie improvisiren lieſs, nicht einmal erträglich erscheinen machen; es scheint, als wenn Rossini diese Gelegenheit ergriffen hätte, um seine Zuhörer zu mystifiziren. —

Im Feydeau (Opera comique) gab man „le bourgeois de Reims," dessen Musik im reinen Style von Herrn Fetis, einem der besten Schüler Cherubini's, gearbeitet ist, jedoch nichts Ausgezeichnetes und Originelles enthält; — aber ganz rein. —

Pesth.

(Schluſs aus No. 35.)

Es stellt die Kunstansichten der Darstellerin wahrlich in das vortheilhafteste Licht, daſs sie ihre Gebilde so wohl berechnet zu sondern und ihnen jenes Kolorit mitzutheilen versteht, mit welchem sie von ihren Schöpfern der nationellen Individualität gemäſs, empfangen und ausgeschmückt wurden. Indem sie den schwelgerisch verzierten Melodien des pesaresischen Schwans dadurch den schuldigen Tribut zollte, daſs alle hineingelegte, witzige Tändelei, Schmetterlingartiges Kosen und naive Schalkhaftigkeit mit dem Aufwand aller Kunstmittel treu wiedergege-

*) Der Länge nach ist er's wirklich. D. R.

*) Sind erst 12. D. S.

ben wurden, so bezeugte die Gewissenhaftigkeit, das deutsche Karaktergemälde auch nicht durch die kleinste eigene Zuthat zu entstellen, den reinsten Schönheit- und Wahrheitssinn, der stets ein Attribut des Denkenden, doch nie Gemeingut des Afterkünstlers ist, weil ersterer den ewigen Naturgesetzen huldigt, während letzterer schnöde dem Modegötzen fröhnt. —

IV. Allerlei.

Ernstlich darauf bedacht, das Beste der Kunst in den Künstlern zu fördern, habe ich weitläufige und sorgfältige Nachforschungen über das Verfahren groſser Komponisten angestellt und denke, auf deren Grund eine neue psychologisch-historische Theorie der Kompositionskunst zu schreiben. Einstweilen gebe ich als Probe einige von meinen gesammelten Notizen.

„Haidn war einer der ruhigsten Kom-„positeurs; es bedurfte für seine Schöpfungs-„kraft keines Champagners; aber er hatte ei-„nen Spiritus familiaris *) anderer Art: und „dieser war ein Brillantring, den er von Frie-„drich dem Groſsen erhalten. Wollten ihm „bei seinen Arbeiten manchmal die Ideen „nicht herbeiströmen, so lag die Schuld nur „am Ringe; er hatte vergessen, ihn anzustek-„ken. So wie der Ring am Finger war und „das Auge des Tondichters dem Brillantglanze „begegnen konnte, entströmten der Seele alle „ihre Wundergaben. Gluck, um seine Phan-„tasie zu entzünden **), muſste sich auf eine „grüne Wiese flüchten. Dorthin lieſs er sein „Klavier bringen; an der Seite stand Cham-„pagner, und so von den Gluten der Sonne „und des Weins befeuert, schrieb er seine „Opern. Sarti verfuhr ganz entgegengesetzt; „er verriegelte sich in einem groſsen dunkeln „Zimmer, das von einer Ampel nur matt er-„hellt war, und einem Grabgewölbe glich. „Hier schrieb er die Nächte hindurch, von „Todtenstille umgeben, Arien, die das frische-„ste, heiterste Leben athmen *). Zinga-„relli griff noch tiefer, um sich zu begeistern; „er las, bevor er seine Opern komponirte, in „einem Kirchenvater **). Salieri floh Stube „und Bücher und suchte seinen Genius im „Menschengewühl auf. Er flog die Straſsen „auf und ab, kaute Konfekt und notirte in-„zwischen seine Gedanken in die Schreibtafel. „Pär schrieb seinen Sargino seinen Achilles „u. s. w., indem er mit Freunden scherzte, „mit den Bedienten zankte, mit dem Hunde „spielte, mit Frau und Kindern keifte; und „Paesiello komponirte seine Nina, seine „schöne Müllerin, seinen Barbier von Sevilla — „im Bette."

*) Eine feinere Sorte von Samiel.

**) Wie man sich irren kann! Ich denke, Iphigenia hat ihn begeistert; derweil hat er für einen Heuschober geglüht. Der gläubige Setzer.

Wie leicht kann man sich eine dieser Methoden, oder alle aneignen und dann unversehens wie Haidn, Gluck und Pär komponiren. Dann bleibt nur noch eine Vorsichtsmaſsregel zu beobachten. Es ist bekannt, daſs man es Niemandem schwerer recht machen kann, als Sängern und Virtuosen. Der Komponist soll zwar original und nach Kräften genial sein; aber wehe ihm, wenn er sich dabei von dem entfernt, was dem Virtuosen eben gäng und gebe und geläufig ist. Da giebt es nun keine bessere Methode, als, die uns neulich glaubwürdig von dem groſsen Pariser Nicolo Isouard erzählt wurde. Wenn dem an der dreiprocentigen Börse, oder bei der Sacrilege-Debatte, oder im Café des savans eine Melodie einfällt, schnell läuft er zur Sängerin und fragt an, ob sie ihr zu einer Arie in der zu komponirenden Oper beliebe. Natürlich wird auch die Ausführung Schritt für Schritt mit ihr berathen und etwanige Passagen werden mit ihr am Klaviere ausprobirt. Dann werden die Saiteninstrumente gesetzt, probirt und mit den Spielern darüber deliberirt; eben so gehts zuletzt mit den Blasinstrumenten; und nun wollte ich doch sehen, wer etwas gegen die Arie haben könnte. — Künftig mehr.

Humanus.

*) Im Sommer und bei gutem Wetter würde ich doch Glucks Schreibart vorziehen. Ders.

**) Wahrscheinlich die Geschichte von St. Antonii Versuchung in der Wüste. Ders.

Nachricht.

Mit einigen Exemplaren von No 35. der Zeitung sind durch ein Versehen der Druckerei unrichtige Abdrücke der Pastorella von Bach ausgetheilt worden. Es ist schon Veranstaltung getroffen, daſs diese durch richtige ersetzt werden. Wer mit der jetzigen Ztg. keinen zweiten, richtigen Abdruck erhält, beliebe, ihn gegen Rückgabe des falschen, aus der Verlagshandlung zu beziehen. D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 14. September. Nro. 37. 1825.

III. Korrespondenz.

Gretry und sein Raoul der Blaubart, auf dem königlichen Theater.

Berlin, den 6. September.

Wieder eine von den sechszig oder wieviel alten Opern, die wir nach No. 35. zu erwarten haben; gewiſs eine der besten — und dennoch bezweifeln wir, ob die darauf verwendete Zeit und Kraft auch den genügenden Lohn finden wird, und ob das Publikum bei neuen und bessern Sachen auf alte und schwächere lebhaft eingehen kann.

Von einer Seite scheint freilich das Projekt, ein alt werdendes Repertoire aus einem ältern, schon vergessenen zu erneuen, manches für sich zu haben. Die alten Sachen kosten nicht nur nichts oder wenig, sondern sind auch ungleich leichter studiert und in bequemlichem Schlendrian ausgeführt, als die neuen, die bei dem steten Fortschreiten der Kunst immer neue und reichere, damit aber auch schwerere *) Formen nothwendig machen. Dann wird auch das öffentliche Urtheil durch eine Art von Pietät zurückgehalten; man fühlt eine Scheu, ein altes Werk nach neuerm Maaſsstabe beurtheilend, die Namen früherer Künstler zu beleidigen. So gewiſs ein neuer Komponist, der heute die lustige Schusterin, oder Blaubart komponirt hätte, ausgepocht — mindestens ohne Antheil verlassen würde, so gewiſs sind diese Werke in ihrem Alter eines zügelnden, begütigenden Respekts sicher; und mit Recht, denn der Fehler liegt nicht in ihnen, die ihrer Zeit genüget, sondern darin, daſs sie zu einer Zeit, wo sie nicht mehr befriedigen können, wieder hervorgezogen werden. Ja — wie alles in der Welt irgendwo Anhänger findet, so mag sich auch für diese alten Revenans eine Partei hervorthun; wir werden sie ja noch näher kennen lernen.

Aber dennoch können wir dem Unternehmen kein Glück versprechen; und namentlich dem Blaubart nicht. Zwischen Gretry und uns liegen **mindestens zwei** groſse Revolutionen der dramatischen Musik (um von den noch lebenden, Beethoven, Spontini und andern ganz abzusehen) und Gretry, beide vorübergehen lassend, ist in einer ältern Periode stehen geblieben. Um über ihn und seinen Blaubart sich schnell zu verständigen, fasse man in's Auge, daſs Gretry, viel jünger als Gluck (dieser ist 1714, Gretry 1743 geboren) und nur 14 Jahr älter, als Mozart (geboren 1757) ist, daſs sein Blaubart (geschrieben 1788) **jünger** ist, als Glucks Iphigenia in Aulis und Tauris und Alceste (aus den Jahren 1772, 1779, 1776) **jünger** sogar, als Mozarts Bel-

*) Das ist nicht etwa blos mit den neuesten Sachen eines Beethoven und anderer der Fall, sondern von jeher so gewesen; denn es liegt in der Natur der Sache. So haben Mozarts Zeitgenossen seine, uns leicht und einfach scheinenden Sachen schwer, ja fast unausführbar genannt und ein geschickter Oboebläser hat im leipziger Orchester sein Instrument zerschmettert im Grimm über die Schwierigkeiten, die der neue Komponist (Mozart) ihm zumuthe. Gutmüthiger beurtheilte der Fagottist in einem Provinzialstädtchen eine ihm schwierige Komposition Beethovens. „Ob wir," sagte er zu seinem Kameraden, „es hier in Quirlequitsch blasen können, oder nicht, darum bekümmert er sich gar nicht." — Auch im Gesangfache ist es so gegangen. Wie oft sind Mozarts Sachen schwer und unsangbar gescholten worden, weil er freilich seine Fülle nicht in so platte Hülsen drängen konnte, als die Vorgänger. Jetzt heiſst wieder Beethoven in Vergleich zu Mozart dunkel, schwer, überladen.

Digitized by Google

monte, Figaro und Don Juan (aus den Jahren 1782, 1786, 1787). Man kann es kaum glauben, wenn man einen Blaubart gehört hat und an Mozarts schwächstes Stück denkt. Es bedürfte für jedes unbefangene Gemüth (nach dieser Erinnerung) keines weitern Beweises, um einleuchtend zu machen, wie undenkbar es ist, von Gluck und Mozart auf Gretry mit Erfolg zurückzuführen. Doch ist die Sache und Gretry's wahres Verdienst einer weitern Untersuchung werth.

Er gehörte zu den Komponisten, welche an die Stelle der geschraubten kalten Schreibart älterer französischer Komponisten und an die Stelle ausschweifender, alle Wahrheit verläugnender italienischer Kompositionen eine wahrere und natürlichere, das heiſst dem Gemüthe (statt einseitig der Sinnlichkeit, oder dem Verstande) zusagendere Kompositionsweise setzten und sich dadurch Ansehn und Beliebtheit erwarben. Gretry's leichter, französisch-flüchtiger Karakter (so zeigt er ihn in seinen Kompositionen, in seinen Schriften und in seinem Leben) war jedoch nicht fähig, jenes Prinzip reifen zu lassen und statt sich tief und innig mit dem Geiste der Musik zu erfüllen, suchte er die Wahrheit, die er ihr verleihen wollte, nicht in ihr und der ganzen Natur, sondern in der Sprache auf. Diese Intention, deren Erfüllung Gluck vorbehalten war, hätte aber in voller Konsequenz dem leichten und gefälligen Musiker zu groſse Entsagungen abgefodert. Dazu war es ihm wol nicht Ernst genug mit der Sache und der allgemeine Beifall zu verlockend; es gehörte in der That Glucks Karakterkraft dazu, der Wahrheit nöthigenfalls allen gefälligen Reiz zu opfern. So zerfiel Gretrys Grundprinzip in ihm selber. Er strebte nach Wahrheit der Sprache (Deklamation) und nach gefälligem, leicht und sanft ansprechendem Gesange, jenes soweit es mit diesem bestehen konnte, dieses mit mancher Beschränkung durch das Erstere. Auch hat er damit seinen eigentlichen Zweck erreicht. Indem er sich gleichsam zwischen Franzosen und Italienern durchschlich, fielen manche Sünden der letztern gegen die gesunde Vernunft weg und thaute das französische kalte Element der Deklamation an einer sanften wohlthuenden Wärme auf. Kurz er hatte äusserlich sehr wohl begriffen, was die Italiener seiner Zeit vor den Franzosen, und diese vor jenen voraus hatten und beides eignete er sich äusserlich an.

Anders ging neben ihm Gluck zu Werke. Auch ihm erschloſs sich das Wesen der Musik vorzugsweise — fast ausschlieſslich in der Sprache. Insoweit nun die Elemente der Sprache und die Accente der Empfindung in ihr natürlichen Ursprungs, in diesem Ursprunge mit den Elementen und Accenten der Musik identisch waren, in soweit hatte er die Tonkunst sich ganz eigen gemacht, und je weniger ihm das übrige Gebiet derselben zugänglich war, desto weiter zeigte er sich dort allen übrigen Komponisten überlegen. Das Gefühl oder Bewuſstsein seiner Eigenthümlichkeit führte ihn nicht nur zur Theater-Komposition, sondern bestimmte auch seine nothwendige Bahn. Seine Musik war Sprache und je wahrer und tiefer er den Karakter und die Lage seiner Personen erfaſste, desto gröſser war ihre Wirkung, ja erst in dem unbeugsamsten Eindringen auf Wahrheit des Karakters, der Stimmung, der Situation schien das Prinzip seiner Musik gerechtfertigt. Nie und nirgend hat Gretry vermocht, das auch von ihm umfaſste Prinzip der Wahrheit so fest und treu zu halten und deſshalb bewährt sich die Richtigkeit seiner Sprache mehr in der Komposition der einzelnen Verse, als in dem Ausdruck der Karaktere, die nur in unbestimmten Umrissen gezeichnet sind, und in der Darstellung der Situation, die er vielmehr unbedenklich aus den Augen läſst, um eine angenehme Melodie weiter zu führen, zu wiederholen und dergleichen mehr — wie denn auch Blaubart von solchen, die Handlung unmäſsig aufhaltenden Längen voll ist. Wir erinnern zum Beleg nur an Blaubarts Arie (im dritten Akte) als er den Bruch seines Gebots erfährt, die dreimal von Anfang beginnt, ohne die Stimmung des Sängers bis zu dem blutigen Entschlusse zu steigern. Nur zwei Scenen,

Digitized by Google

die nach der Eröffnung der Blutkammer und die, wo Maria den Tod erwartet, sind leidenschaftlich und wahr komponirt, alle übrigen scheinen dem Ref. ganz oder theilweise jenem Ausspruche zu unterliegen, ja, sind nicht blos unzweckmäſsig und unwirksam, sondern öfters auch schlechthin leer und langweilig zu nennen *).

Noch mehr blieb Gretry jener Bereicherung, die Mozart der dramatischen Musik zubrachte, verschloſsen. Daſs die Musik nicht blos den Ausdruck der Sprache verstärken, sondern die Empfindungen und Ideen weit tiefer auffassen, weit feiner entfalten kann, als Sprache vermag, daſs ihr allein es möglich ist, das ganze Gewebe der Empfindung im Menschen, alle Fäden, mit denen er sich im Ganzen, in der umgebenden Natur fühlt, in innigem Zusammenhange, aus natürlichen, sinnlichen Elementen künstlerisch wieder zu erschaffen, daſs aber dazu mehr gehört, als Deklamation und ein allgemeiner oberflächlicher Gefühlsanstrich: das ist in den mozartschen Opern zum vollen Bewuſstsein gekommen, seitdem uns zum Bedürfniſs geworden — und davon ist in Gretry's Musik wieder wenig wahrzunehmen. Dies zeigt sich schon äuſserlich an einer solchen Einfachheit der Melodie, an einer so häufigen Leere und Dürftigkeit der Harmonie, daſs bei ihr eine genauere Motivirung des Gefühls, eine reichere Kombination der Ideen und Empfindungen undenkbar scheint; es zeigt sich noch unverkennbarer in der Instrumentation. Diese ist fast überall nur da, weil denn doch keine Arie füglich ohne Begleitung gesungen werden kann. Von jener reichen und mächtig eingreifenden Bedeutung, die Mozart und neuere Meister der Instrumentation gegeben haben, findet sich keine Spur und Gretry ist in diesem Punkte so weit zurückgeblieben, daſs er nicht einmal eine Ahnung von dem hatte, was Mozarts Instrumentation bedeute, daſs er, statt zu erkennen, wie wesentlich Gesang und Begleitung neben einander bestehen müſsen, jedes zum Ganzen das beitragend, was das Andre nicht vermag — statt dessen untersuchen wollte, wem Vorzug und Herrschaft gebühre, und behauptete, Mozart habe unrichtiger Weise den Gesang dem Orchester untergeordnet.

Alle diese Mängel mögen zu Gretry's Zeit wenig empfunden worden sein, müſsen es aber bei uns in vollem Maaſse werden, die wir für unsere Sinne, für Empfindung und Geist so unendlich reichere Nahrung gewohnt sind. Und wenn auch e i n e Oper des alten, zu seiner Zeit verdienstvollen Komponisten, Richard Löwenherz, von Zeit zu Zeit gern gesehn wird, so möchten doch schwerlich zwei auf gleiche Anhänglichkeit zu rechnen haben und keine kann eine so rege Theilnahme erwecken, als gute neuere Sachen; denn zu jenen muſs man sich erst stimmen, indem man manchem, was die neuere Zeit gebracht, entsagt. So hat denn auch Gretry's Name seinem Blaubart ein volles Haus gemacht, aber das volle Haus blieb lau und ziemlich still, ausgenommen bei jenen beiden Scenen. Von mehren Seiten hörte man sogar die Melodie dieses und jenes Stückes (z. B. des Marsches im ersten Akte) mit Lob aufnehmen und den Antheil schnell verstummen und erkalten, wenn statt reicher und steigernder Fortführung endlose Wiederholungen und seit Gretry hundertmal gehörte Sätze sich nachschleppten.

*) Da wir uns nicht erlauben dürfen, die Zeitung zum Beweise des Obigen mit einer Zergliederung der alten Oper anzufüllen, so geben wir statt dessen aus Gretrys eigenen Versuchen über die Musik (im Auszuge etc. von Spazier) zwei hierher gehörige Stellen: „—Gleichwol fragte ich mich selber, ob es denn kein Mittel geben müsse, alle Meinungen so ziemlich zu vereinigen, und da fand ich denn, daſs die Musik, um dies zu können, w a h r e t r e u e D e k l a m a t i o n sein muſs. — — So war mein höchstes Bestreben, Wahrheit in die Deklamation zu legen, und sonach schien mir der der geschickteste Komponist zu sein, der selbige am besten uud natürlichsten in Gesang zu verwandeln weiſs.“ Und dann fragt er, in Bezug auf Glucks Musik: „Hat sie nicht auch dabei s i c h s e l b e r Opfer gebracht, welche Freunde des melodischen Gesanges zu bedauern Ursach haben? Ganz gewiſs. Wie will der Komponist eine glücklich und reichhaltig motivirte Scene entwickeln, wenn er sich stets nach der forteilenden Handlung richten muſs; wie soll man ein schönes Organ durch melodische und brillante Züge sich ausbreiten lassen, wenn die s o g e n a n n t e W a h r h e i t überall entgegenschreit, daſs man nicht verweilen soll?“

Digitized by Google

Hierzu kommt noch, daſs das Sujet gar zu leer ist. Wir wollen von der Kinderei, daſs in einer an sich nicht märchenhaften Oper Raoul einen blauen Bart trägt, schweigen; denn das könnte unterlassen werden. Aber wie gleichgültig ist jede Situation gehalten! Maria und Vergy lieben sich und das mächtige Hinderniſs ihrer Liebe ist der Widerspruch von Mariens Brüdern, die dem armen Vergy den reichen Blaubart vorziehen. Die Liebenden fügen sich auch dem Willen der Brüder und nachdem sich Maria mit Krone und Geschmeide Blaubarts spielend geschmückt hat, läſst sie sich von ihm heimführen. Obgleich wir sie nun als seine Gemahlin ansehen müssen, nimmt sie doch Vergys Inkognito-Besuch an. Nach der erschütternden Entdeckung, daſs Blaubart seine frühern Gemahlinnen ermordet habe und auch sie zur Strafe der Neugier sterben solle, müſsen wir einen langen Tanz der Gärtnerinnen mit ansehen, damit ja keine tiefere Empfindung Wurzel fasse; und so geht es fort.

Das einzige Interesse, das Ref. an der Aufführung gefunden hat, verdankt er der Madame Seidler, die er in den ruhigen Scenen ihrer Partie so reizend, wie in ihren besten Rollen fand, und die er nie so warm und leidenschaftlich gesehen und gehört hat, als in jenen schon erwähnten leidenschaftlichen Scenen. Mancher könnte sogar ihr Spiel in der ersten dieser Scenen, ihr öfters wiederholtes Niederwerfen etwas zu weit getrieben finden; doch gesteht Ref., daſs ihm, wenn eins von beiden sein muſs, ein Uebermaaſs der Leidenschaft nicht so störend und miſsstimmend ist, als Mangel daran und Kälte. Madame Seidler wird, wenn sie ja in einem Punkte zu weit gegangen ist, durch ihre natürliche Anmuth bald in die Schranken zurückgeführt werden und dann durch seelenvolles, belebtes Spiel mehr wirken, als äuſserer kalter Reiz je vermag. M.

Berlin den 6. September.

Konzert im Königstädter Theater.

Ging' es nach mir, Herr Red., so hieſse die Rubrik: Korrespondenz, für diesmal, „getäuschte Erwartungen.“ Was erwartete ich vom heutigen Konzert, — und Sie erwarteten wieder von mir die allervollständigste und gehaltreichste Korrespondenz. Es wird aber nichts daraus; sintemal Ihr Korrespondent noch immer (ein Viertel auf 9 Uhr) in der Konditorei sitzt, während in dem daranstoſsenden Theater das Konzert unaufhaltsam abläuft, wie Sand aus der Sanduhr. Jetzt mag wol Fräulein Sonntag ihren Merkadante singen. Nun — noch ein Glas Kanariensekt! — Es ging mir nämlich so.

Ich hatte mich mit den angenehmsten Vorstellungen vom heutigen Kunstfeste erfüllt und kaum hielt ich es für nöthig, in der Zeitung nach der Inhaltsanzeige zu blättern. Auch gelangte ich nicht dahin; die bedenklichen griechischen Nachrichten hielten mich auf. Ist es nicht hart, dachte ich, daſs die weichgeschaffnen Seelen humaner Musiker, die Trauerspiele nicht einmal komponiren können, so herbe erleben und schwarz auf weiſs mit ansehen müssen? Fallen nicht die Türken ganz aus ihrem Karakter? Denn wie paſst ihr jetziges Benehmen zu Belmonte und Konstanze und zu der Italienerin in Algier? Eins von beiden ist unwahr, die Theatertürkenschaft, die komponirte, oder die da drunten, die komponirende. Was hilft aber das den bedrängten Griechen? Mir ward klar, daſs ich was besseres für sie thun müſste, als die Theatertürken unter das kritische Maaſs bringen, und da gerieth ich auf folgenden ganz originellen Plan, der erst ein Paarmal von Andern vorweg genommen ist. Ich wollte ein Lust- oder Trauerspiel (mit Musik ad libitum) zum Besten der Griechen schreiben und (nun kommt das Originale) da jetzt wieder eine Periode eingetreten ist, wie vormals die alt-tieksche, wo die Kunst sich selber wiederkäut u, in Gestalt von Ochsenmenuett, Palästrina's Leben und Mozarts Tod (eine Tragödie, in der die Anekdote von der geheimniſsvollen Bestellung des Requiem und

Digitized by Google

das Stadtgeträtsch von Mozarts Vergiftung breit getreten werden) sich und die ihren nochmals auftischt: so war ich auf einen Künstler bedacht, in dessen Person ich in einem aus seinen Kunstwerken gemachten Kunstwerke, die Kunst auf ihrem eignen Theater vorstellen könnte. Keinen geringern, als Händel hatte ich mir dazu ausersehen, wie er eine Sängerin, die aus modischer Kaprice seine Arien nicht singen will, zum Fenster heraus hält, sie hinunter zu werfen, wenn sie nicht nachgebe. Liefs nun England die Griechen fallen, so sollte Händel auch loslassen und dann war mein Stück ein Trauerspiel. Segelte Lord Kochrane ab, so schwebte die Sängerin zurück und wir hatten ein Lust- und Freudenspiel. Was gäb das für ein Duett zwischen Händel und der schwebenden Sängerin! — Ich weifs schon, was Sie von innerer Nothwendigkeit, von Seichtigkeit der Zufallsspiele und so weiter, einwenden wollen. Ein andermal will ich Sie widerlegen; jetzt berufe ich mich nur auf einige Dutzend Vorbilder in frühern Opern (in denen Sie keinen andern Einfall, als Zufall finden und die dennoch ohne Gefährde gegeben und gesehn werden) und kehre zu meiner Konzertnachricht zurück.

Ueber die griechische Frage hatte ich meine Angelegenheit etwas aus den Augen verloren und mufste nun, ohne weiter lesen zu können, nach dem Theater eilen. Unterwegs sammelte ich mich zum Konzerte und suchte meine Erwartungen zu fixiren. Dafs die königstädter Direktion ein Konzert gebe, wufste ich mir wohl zu deuten und fand das Unternehmen höchst plausibel. Das neue Theater hat, dachte ich mir, bis jetzt noch nicht Raum gefunden, ein rechtes Werk auf die Bühne zu bringen; auch cosi fan tutte von Mozart soll erst im November heraus kommen. Nun ist aber jetzt die Erregung durch die neuen trefflichen Mitglieder neu und frisch; das wollen sie benutzen und zeigen, was sie vermögen. Ich hatte mir einen ganzen Konzertzeddel ausgedacht. Es begann Beethovens Fantasie mit Orchester u. Chor, trefflich gespielt von A l o y s S c h m i d t (der hierher gekommen ist) die Soli gesungen von den Solosängern. Dann eine grofse Scene von Mozart, (wahrscheinlich die mit den falschen Quinten) gesungen von Fräulein S o n n t a g, in der diese Sängerin alle ihre herrlichen Gaben als schöne Opfer auf einem r e i n e n Altar Polyhymnien weihte. Es kamen noch viel prächtige Sachen; besonders freute ich mich darauf, die schönen Stimmen der dortigen Künstler in grofsen Ensembles vereinigt zu hören (ich dachte an Stücke aus Idomeneus von Mozart) und vergafs alles bei der am Schlufs aufgeführten Symphonie mit Chor von Beethoven, die Herr Musikdirektor S t e g m a i e r mitgebracht hat, um zu zeigen, dafs ihm der Sinn höher steht, als auf den Konditor Rossini. Damit mufs sich ja Herr Stegmaier eben so ehrenvoll introduciren, als vor einem Jahre Herr Musikdirektor H e n n i n g mit der Einweihungssymphonie von Beethoven. Dann mufste auch das letzte Bedenken gegen Fräulein Sonntag verstummen, ob sie zu guter Musik eben soviel Lust und Anlage habe, als zur — italienischen. Mit einem Schlage hätte das Königstädter Theater sich die höchste Achtung und Theilnahme aller Kunstfreunde gesichert und damit die b l e i b e n d e Gunst des ganzen Publikums. Denn die Mafse der Menschen kann wol einmal verführt werden, gefesselt aber nur durch das, was auch den Besten Geltung hat.

Wie gesagt: getäuschte Erwartungen! An allen Thüren mufste ich es lesen: Arie von Merkadante, Arie, Duett, und Arie, und Duett von dem und jenem — auch von Mozart war zufällig etwas darunter — kein Chor, kein Ensemble, nicht einmal eine Symphonie. Was? Reisende Virtuosen treiben mit Mühe und Noth alles zu einer Symphonie zusammen, Blieseners scheuen keine Arbeit, um in jedem Konzert eine Symphonie zu geben, alle wahren Kunstfreunde, das ganze Publikum drängt sich zu den Möserschen Symphonieaufführungen: und eine Theaterdirektion, die Lokale, Orchester, Chor und solche Sänger zu ihrer Disposition hat, die sich und ihren neuen Mitgliedern allen möglichen Kredit erwerben mufs, giebt keine Symphonie? kein Ensemble?

Digitized by Google

Nichts? — Nun freilich, ein Merkadantekonzert ist auch nicht polizeiwidrig. Aber die Kunst und die Kritik haben damit so wenig zu schaffen, als die Polizei und darum bin Ich wohl- oder auch übelbestallter Korrespondent hier in der Konditorei sitzen geblieben, und schreibe bei süſsen Sachen bittere; das geht aber immer so; der Nachgeschmack von vielem Zucker ist bitter.

Eben klirren wieder Gläser und Tassen vom Applaudissement — wahrscheinlich hat Fräulein Nachtigall wieder pianissimo geflötet. Das ist ganz auſserordentlich schön — noch etwas von dieser Kremtorte! — aber ich weiſs noch viel schöneres, als Nachtigallenflöten: das ist die beseelende Sprache einer edlen Empfindung, der Anhauch eines höhern Geistes. Aber Merkadante hat die Arie, wie der Zeddel eigens besagt, eigens für sie komponirt. — Nun, das ist keine Ehre für eine solche Sängerin (eine gröſsere scheint es mir, wenn sie eine mozartsche Arie gut singt) aber eine unverdiente für Merkadante, von ihr in Berlin gesungen zu werden. Wer weiſs, wann sie nun wieder Gelegenheit findet, sich in etwas Rechtem zu zeigen. O getäuschte Erwartungen! — Freilich unsere Schulz und Seidler singen auch bisweilen solche Tändelei. Aber sie haben stets Gelegenheit, in Opern Besseres zu geben.

Wer nur das Konzert angeordnet hat? erführ' ich's, ich machte es bekannt, damit die Direktion sich in künftigen Fällen bessern Rath holte, oder der Anordner gezwungen wäre, die Scharte wieder auszuwetzen. Aber Fräulein Sonntag! Wissen Sie, wodurch die Mara unsterblich und noch in ihrem höchsten Alter der Stolz ihres Vaterlandes, allen Kunstfreunden eine hochverehrte, theure Person, ein Muster für alle Sänger und Sängerinnen geworden ist? Nicht dadurch, daſs sie vielleicht einmal eine Arie von Farinelli (bekanntlich Merkadante's Groſsvater) vorgetragen, sondern dadurch, daſs sie Händel verstanden und gesungen hat. Fahren Sie noch einige Jahre fort, mezza voce Rossini und Merkadante zu singen und man wird zu der Zeit, wo Sie nach Ihren herrlichen Gaben die Freude und der Stolz Ihres Vaterlandes, der Bewunderung der Nachwelt sicher sein könnten, getäuschte Erwartungen zu beklagen haben.

Ein Verehrer der Kunst
und der Künstlerin.

Bemerkungen über die Kirchenmusik in Dresden.

(Eingesandt.)

Die Bemerkung des Herrn Rellstab (berl. allg. musik. Zeitung No. 16. S. 128.) „er habe sich begnügen müſsen, trocknen Mundes, oder besser, trocknen Ohres von Dresden wieder abzuziehen, da alle weltliche Musik während der Charwoche verstummt gewesen und die geistliche den Feiertagen aufbewahrt worden wäre," veranlaſst mich, auf den Genuſs aufmerksam zu machen, welchen die hiesigen Kirchenmusiken in jeder Woche, vorzüglich aber in der Charwoche gewähren. In der katholischen Kirche kann man an allen Sonntagen und an jedem Feiertage Messen und Vespern, während der Fastenzeit bis zur Mitte der Charwoche herrliche Misereres von Hasse, Naumann, Schuster und andern Komponisten, in dieser Woche aber das „Stabat Mater" von Schuster, ein Oratorium, nach demselben bei der Auferstehung das berühmte „Te Deum" und „Regina Coeli" von Hasse und mehre Musiken hören. Sie werden von den Herren Kapellmeistern Morlacchi und K. M. von Weber, und von dem Herrn Kirchenkompositeur Rastrelli, welcher im Jahre 1824 zum drittenmal hier angestellt worden ist, wechselsweise dirigirt und von den Musikern der königl. Kapelle, den Bassisten und Tenoristen der italienischen Oper, zwei Kastraten und acht Kapellknaben, welche Herr Chordirektor Miksch unterrichtet, aufgeführt. Viele dieser Musiker und Sänger haben sich nicht nur hier, sondern auch im Auslande durch ausgezeichnete Kunstleistungen nicht geringe Achtung erworben. Es ist jedoch nicht zu läugnen, daſs, ungeachtet die Sänger sehr bedeutende Besoldungen erhalten, sich dennoch unter den ausgezeichneten Künstlern, von welchen ich

Digitized by Google

nur den Sopran Sassaroli, und die Bassisten Benincasa und Zezi erwähnen will, einige befinden, die auf Künstlerruhm keinen Anspruch machen können, und daſs man oft auf eine unerträgliche Weise detoniren hört. Daſs der kaum zwanzig Sänger starke Chor im Verhältniſs zu dem aus einigen funfzig Musikern bestehenden Orchester viel zu schwach ist, wird jeder Kenner sogleich bemerken. Was die Kapellknaben, welche gewöhnlich die Chöre singen und in Abwesenheit der Kastraten die Stelle derselben vertreten, anlangt; so würde ich mich der Parteilichkeit im höchsten Grade schuldig machen, wenn ich nicht zugegeben wollte, daſs, ungeachtet der Gesang ihre Hauptbeschäftigung ist, sie dennoch bei weitem nicht so viel leisten, als die Kreuzschüler, von welchen ich hernach sprechen werde. Aber durch nichts wird der hohe Genuſs, welchen man mit Musiken, die mit so auſserordentlichen Hülfsmitteln aufgeführt werden, zu erwarten berechtigt ist, so sehr vermindert, als dadurch, daſs die Tempi oft viel zu schnell genommen werden. Dieses Uebertreiben derselben, wodurch das Eigenthümliche der Kirchenmusik ganz verloren geht, bringt vorzüglich in dieser Kirche und bei den im höchsten Grade ernsten und feierlichen Kompositionen älterer Meister, welche gewöhnlich aufgeführt werden, eine sehr sonderbare Wirkung hervor und fällt hier um so mehr auf, da viele hiesige Kunstfreunde ehedem Gelegenheit gehabt haben, diese Musiken unter der meisterhaften Direktion der Kapellmeister Naumann, Schuster, Pär u. s. w. aufführen zu hören. Doch genug von den Musiken in der katholischen Kirche, welche schon seit langer Zeit allgemein bekannt sind, und gewöhnlich nicht nur von hiesigen Kunstfreunden, sondern auch von fast allen Fremden, welche durch Dresden reisen, besucht werden! Länger muſs ich bei den Musiken, welche in den lutherischen Hauptkirchen, der Kreuzkirche und Frauenkirche, aufgeführt werden, verweilen, da sie weit weniger bekannt sind und früher nicht sehr besucht wurden. Denn die Musiken in den lutherischen Kirchen ziehen gewöhnlich die Kunstfreunde wenig an, weil leider die Behörden in der Regel nicht genug dafür thun.

Erst seit 1822, in welchem Jahre Herr Friedrich Wilhelm Agthe als Musikdirektor an den genannten Kirchen angestellt ist, sind sie immer mehr und mehr besucht worden. Er war zuvor Mitglied der königl. Kapelle und hat schon vor 1822 viele Instrumental-Kompositionen, z. B. Konzerte und Variationen für verschiedene Blasinstrumente, Ouvertüren, zwei Hefte Lieder und die Musik zu einem Trauerspiele, geliefert, die mit vielem Beifall aufgeführt worden, von welchen aber leider bis jetzt nur wenige im Stich erschienen sind. Er hat die Pflicht auf sich, die Musiken in den erwähnten Kirchen zu dirigiren und die Kreuzschüler, welche zum Chor gehören, im Gesange zu unterrichten. In früheren Zeiten sind in dieser Lehranstalt nicht nur ausgezeichnete Sänger z. B. Gerstäcker, Klengel, Pillwitz, Bergmann u. a. m., sondern auch berühmte Komponisten z. B. Graun, Hiller u. a. m. gebildet worden. In neueren Zeiten aber war sie durch die anhaltende Kränklichkeit des vorigen Musikdirektors Herrn Uber, und dadurch, daſs auf Veranlaſsung des Herrn Rektors Gröbel die fast ein Jahrhundert alte Einrichtung, vermöge welcher die Kreuzschüler die Chöre in der italienischen Oper sangen, aufgehoben wurde, sehr in Verfall gerathen. Erst seit Herr Agthe Musikdirektor ist, erhebt sie sich wieder zu ihrer ehemaligen Vortreflichkeit. Obgleich die Musiken, welche er, vermöge seines Amtes, dirigirt, nicht von einer königlichen Kapelle, sondern nur von einigen dreiſsig Leuten des Stadtmusikus, welche öfters einige Musiker der Artillerie einzig und allein aus Liebe zur Kunst unterstützen, und von einem Chor von 52 Kreuzschülern, die den gröſsten Theil der Zeit den Wissenschaften widmen müssen, aufgeführt werden, und obgleich die Kreuzkirche, wegen ihrer Bauart zu Aufführung von Musiken nicht ganz geeignet ist, so gewähren sie dennoch einen wahren Genuſs, welchen die Kunstfreunde einzig und allein dem Verdienste des

Digitized by Google

Herrn Agthe zu danken haben, der mit ſo beſchränkten Hülfsmitteln mehr leiſtet, als der ſtrengſte Beurtheiler zu fodern befugt iſt. Wer ſich überzeugen will, was für Schwierigkeiten er hinſichtlich des Orcheſters zu bekämpfen hat, der darf nur den Muſiken, welche unter der Direktion des Herrn Kantors Schwarz, der wohl mehr im Schulfache als in der Muſik zu leiſten ſcheint, von denſelben Muſikern in der Kirche zu Neuſtadt, wo man ein ganz anderes Orcheſter zu hören glaubt, aufgeführt werden, auf kurze Zeit beiwohnen. Möchte doch Herr Agthe bald an der Spitze einer vorzüglichen Kapelle ſtehen, damit er im Stande wäre, etwas in jeder Rückſicht Vollkommnes zu leiſten! — Ich kann nicht unterlaſſen, auf einen ſo ausgezeichneten jungen Mann aufmerkſam zu machen, da er noch weit weniger, als er es verdient, bekannt iſt, weil er die ſonderbaren Mittel inRuf zu kommen, verſchmähet, welche mancher Komponiſt als Haupthebel ſeines Pſeudo-Rufes in Bewegung zu ſetzen verſteht.

Seit 1822 hat Herr Agthe eine Kantate aus Es-dur zum Antritt ſeines jetzigen Amtes, eine zweite „Lob des Höchſten" aus C-dur, einige Motetten für Singchöre, ein „Vaterunſer," welche letztere Kompoſition urſprünglich nur für Vokal-Muſik geſetzt iſt, doch auch mit Orcheſterbegleitung aufgeführt werden kann, und ein Oratorium „die Nacht vor der Kreuzigung" geſchrieben. Alle dieſe Kompoſitionen, vorzüglich aber das „Vaterunſer" und das Oratorium zeichnen ſich durch Fluſs der Melodien und durch Neuheit der Inſtrumentirung aus. Ungeachtet der Text des Oratoriums hier und da zerſtückelt iſt; ſo iſt dennoch die Muſik ein vollendetes Ganze, worin Plan und Ordnung unverkennbar iſt. Die Muſik iſt dem Texte immer angemeſſen, was Herrn Agthe um ſo mehr zum Lobe gereicht, da mehre, übrigens ausgezeichnete Komponiſten, aus Unkunde der Deklamation, oft dem Texte ganz entgegen komponiren, und auf dieſe Art ein Hauptgeſetz der Kunſt übertreten. Seine Kompoſitionen, beſonders die beiden Fugen des Oratoriums beweiſen eine gründliche Kenntniſs des Kontrapunktes. Das Oratorium und das „Vaterunſer" wurde am Charfreitage dieſes Jahres unter ſeiner Direktion und zwar, ſoweit es die ihm zu Gebote ſtehenden geringen Hülfsmittel zulieſsen, meiſterhaft und mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Mehre Mitglieder der königlichen Kapelle unterſtützten die Aufführung, wodurch ein bedeutendes Orcheſter zu Stande kam. Daſs man ſo ausgezeichnete Werke in muſikaliſchen Blättern kaum erwähnt hat, während nicht ſelten höchſt mittelmäſsige Kompoſitionen bis zum Eckel in Proſa und in Verſen angeprieſen werden, kann nur diejenigen wundern, welche Herrn Agthe's Denkungsart und die Gründe nicht kennen, welche manche Beurtheiler zum Lob oder Tadel beſtimmen. — Zu den erbärmlichen Kunſtgriffen, deren ſich manche Muſikdirektoren bedienen, um ihren eigenen Werken Beifall zu erzwingen, gehört auch dieſes, daſs ſie nur ſchlechte Werke anderer Komponiſten aufführen, oder, wenn ſie die guten nicht immer zurückweiſen können, ſie durch eine ſchlechte Aufführung ſo entſtellen, daſs ihre Schönheiten faſt ganz verloren gehen. Herr Agthe hingegen führt mit der gröſsten Sorgfalt faſt immer ausgezeichnete Werke nicht nur von älteren, ſondern auch vorzüglich von neuern Komponiſten auf, z. B. von Händel, Haidn, Mozart, Naumann, Beethoven, K. M. von Weber, Hummel, Feſca, G. Weber, Eberwein, Schicht, Himmel, Schnabel, Andreas Romberg u. ſ. w., welche hauptſächlich dadurch, daſs die Chöre und die Fugen mit Feuer und Präciſion ausgeführt werden, den ungetheilten Beifall der Kenner erhalten. Auf dieſe Art gewährt er den Kunſtfreunden einen Genuſs, den ſie in der katholiſchen Kirche vergebens ſuchen. Denn ungeachtet ſie einen groſsen Schatz vortrefflicher älterer und neuerer Kompoſitionen beſitzt, ſo hören wir dennoch faſt nie andere, als von Haſſe, Naumann, Schuſter, Seidelmann, Morlacchi und Raſtrelli. Letzterm ſcheinen ſeine eigenen Werke mehr zu gefallen, als den Muſikfreunden; denn er wird nicht müde, ſie ſehr oft aufzuführen, ohne durch den Beifall derſelben dazu aufgemuntert zu werden. — Am Schluſſe dieſer Bemerkungen kann ich nicht umhin, die Sonnabendsveſpern in der Kreuzkirche zu erwähnen, um die Freunde der Vokal-Muſik darauf aufmerkſam zu machen, daſs ſie hier Gelegenheit haben, die vortrefflichen Magnifikat von Homilius u. a. m. und die herrlichen Motetten von Sebaſtian Bach, Graun, Homilius, Hiller, Schicht, Rolle, Weinlig u. ſ. w., und auch Werke alter italieniſcher Meiſter ſehr gut aufführen zu hören.

X.**

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schleſingerſchen Buch- und Muſikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 21. September. — Nro. 38. — 1825.

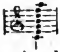
I. Freie Aufſätze.

Ueber Quintenfortschreitungen, zu Folge der Aufſätze in der Leipziger musikalischen Zeitung No. 31 und 35 d. J.

In der Leipziger musikalischen Zeitung No. 31 v. d. J. bringt Hr. Dr. Stöpel den seit sehr vielen Jahren besprochenen Gegenstand, ob und wie die fortschreitenden Quinten in der Harmonie statt finden können, neuerdings sehr dringend in Anregung und spricht über das Prinzip dieser Fortschreitungen, welches er mehr ergründen und darstellen will, wünscht auch, daſs andere ein Gleiches thun mögen, damit diese Angelegenheit endlich festgestellt und also für die Theorie der Musik völlig erledigt werde. Gleich darauf in einem der nächstfolgenden Blätter der Leipziger musikalischen Zeitung No. 35, findet sich Hr. N. N., der den Aufsatz des Hrn. Stöpel weiter erörtert, doch aber nur selten dessen Meinung ist und sogar die stufenweise Fortschreitung sogenannter reinen Quinten für wohlklingend hält, endlich aber dem Hrn. Stöpel räth, ein eigenes Büchlein über diesen Gegenstand herauszugeben. Zur Zeit dürfte viel Erſprieſslicheres für die Lehre der Harmonie zu thun sein, als diesen für die Harmonie unwesentlichen Gegenstand abermals durchzufechten, da doch kein bestimmtes Resultat zu erwarten ist, indem immer dieser eine Quintenfolge lobt, die jener tadelt. Was die gesunden Ohren betrifft, auf die sich Hr. Stöpel in seinem Aufsatze beruft, so entscheiden diese an und für sich hier gar nichts, ja es kommt so eigentlich nicht einmal auf ihre Gesundheit hierbei an, wenn nur dem Besitzer derselben das musikalische Talent beiwohnt und sein Gehör für die sichere und bestimmte Auffassung der Akkorde und der Fortschreitungen, welche die Töne darin nehmen, geübt ist. Diese Eigenschaften des Gehörs werden bei jedem Harmonisten vorausgesetzt, und so hat es sich denn auch finden müssen, daſs die umsichtigen und unbefangenen Harmonisten von jeher die Quintenfortschreitungen getadelt haben, indem durch sie der Wohlklang in der Harmonie beeinträchtigt wird. Diejenigen Harmonisten, die bald diese, bald jene Quintenfortschreitung in Schutz nehmen, müssen doch gestehen, daſs die Harmonie viel reiner und in sich fügsamer klingt, wenn diese Quintenfortschreitungen in derselben nicht da sind. Ja selbst die allgemein anwendbare Quintenfortschreitung von der reinen in die verminderte Quinte ist schon störend und die Harmonie gewinnt immer, wenn auch diese Fortschreitung umgangen wird. Wie man auch das Prinzip über die Quintenfortschreitungen auffinden und darstellen mag, um sie in der Harmonie anwenden zu können, so wird doch immer dem geübten Gehör eine Quintenfortschreitung an sich selbst und auch in Verbindung mit mehren Tönen, störend klingen. Eine Quartenfortschreitung an und für sich ist dem Gehör eben so unbehaglich, wie eine Quintenfortschreitung; allein setzt man der Quartenfortschreitung eine Terz oben oder unten zu, so wirkt sie gleich anders, und eine Fortschreitung von Terzsextakkorden ist in der Musik gewöhnlich, auch wandte sie der reine und zarte Haidn sehr gern an. Den Zusatz, den man

Digitized by Google

einer Quintenfortschreitung oben oder unten machen kann, verbessert sie durchaus nicht, sondern verdeckt sie nur einigermaſsen, und eine weitere Fortschreitung, als von zwei Quinten ist auch in diesem Falle nicht möglich. Wenn nun auch die Quintenfortschreitungen in der Harmonie durchaus nicht zuläſsig sein dürften, so verhält es sich doch ganz anders mit solchen Fortschreitungen in der Melodie, nämlich im doppelten Kontrapunkte, wo Melodie gegen Melodie geführt wird. Hier kann der Tonsetzer die Quintenfortschreitungen nicht vermeiden, wenn er nicht die Formen seiner Melodieen zerstören will. Dergleichen Quintenfortschreitungen finden sich in den Werken der gröſsten Meister, und unser unsterblicher, herrlicher und allverehrter Mozart hat deren auch in seinen Werken, und mitunter nicht selten. Doch kommen dergleichen Quintenfortschreitungen nur dann vor, wenn sich die Melodieen rasch neben einander fortbewegen und so werden sie denn auch von dem Gehör, selbst von dem geübtesten, nicht wahrgenommen, indem dieses von den Akkorden, auf denen sich die Melodien bewegen, den harmonischen Totaleindruck erhält. Das Gehör achtet sonach hierbei zwar auf die Harmonieen und die Melodieen, bei den letztern aber nur auf die Formen, keineswegs aber darauf, wie die einzelnen Töne dieser Formen in ihrem Laufe gegeneinander zu stehen kommen. Bewegen sich aber die Melodieen im doppelten Kontrapunkte, langsam, gehaltvoll, etwa wie im Choral, so sind die einzelnen Töne der Melodie zugleich nothwendige Glieder des Akkordes, auf dem sie stehen, und hier folgt das Gehör nicht allein der Melodie, sondern auch jedem einzelnen Akkorde der Harmonie. Hieraus folgt also, daſs alle die Töne, welche zugleich erklingen und von dem Gehör deutlich und bestimmt als zugleicherklingende Töne wahrgenommen werden, in dem Verhältniſse zu einander stehen müssen, welches die Natur für die ursprüngliche Aufstellung der Akkorde zuläſst. Dieses ursprüngliche Verhältniſs ist das terzenweise, denn jeder Akkord der in der Musik angewandt werden kann wird entweder in dem terzenweisen Verhältniſse selbst angewandt, oder wird er in einem anderm Verhältniſse angewandt, so läſst er sich bestimmt auf das terzenweise zurückführen. Stellt man diesem nach alle die Töne einer Tonleiter z. B.



terzenweise übereinander und versucht, mit einzelnen und verbundenen Terzen fortzuschreiten, so ergiebt sich, daſs man mit einzelnen Terzen als: $\begin{smallmatrix}e\,g\\c\,e\end{smallmatrix}$ u. s. w. ganz gut fortschreiten kann, mit zwei verbundenen Terzen aber als: $\begin{smallmatrix}g\,a\\e\,f\\c\,d\end{smallmatrix}$ nicht fortschreiten kann, indem kein Wohlklang vernommen, auch dann nicht, wenn der zwischeneinliegende Ton, welcher die erste Terz macht, fortgelassen wird. Ferner findet es sich bei dem fortgesetzten Verfahren, daſs man mit drei und vier verbundenen Terzen nicht fortschreiten kann, wenn man auch die dazwischenliegenden Töne einzeln oder auch alle fortläſst. Doch findet sich ferner, daſs man mit fünf verbundenen Terzen, wenn man die zwischenliegenden Töne alle fortläſst, fortschreiten kann, wiewohl der Wohlklang, den diese Fortschreitung gewährt, leer klingt. Endlich wenn man sechs Terzen verbindet und alle dazwischenliegenden Töne fortläſst, so findet nicht allein eine wohlklingende Fortschreitung statt, sondern man kann auch noch den Ton der die fünfte Terze schlieſst, dazu nehmen, wodurch der Wohlklang noch vollständiger wird. Alle Fortschreitungen, welche, wie hier gezeigt worden, nicht statt finden können, können auch dann nicht statt finden, wenn man die aus den Drei- und Vierklängen abgeleiteten Akkorde, als: $\begin{smallmatrix}6&6\\3&4\end{smallmatrix}$ u. $\begin{smallmatrix}6&6&6\\5&4&4\\3&3&2\end{smallmatrix}$ anwendet. Demnach sind also die Fortschreitungen der Quinten, Septimen und Nonen, und zufolge der beiden letztern auch die der Sekunden nicht zuläſsig, wenn nämlich die Töne der Akkorde, welche eine Harmonie bilden, alle deutlich und bestimmt von dem Gehör vernommen werden. Der Fortschreitungen der Sekunden, Septimen und Nonen wird in den Lehrbüchern der Harmonie weit

Digitized by Google

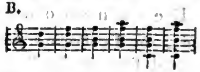
weniger gedacht, wie der, der Quinten, und gewiſs daher, weil jene aus einem Akkorde in den andern nicht mitzuführen nöthig sind.

Die Quinten aus einem Akkorde in den andern mitzuführen, scheint mehren Harmonisten aber durchaus nöthig, indem sie glauben, die Quinte in einem Dreiklange nicht entbehren zu können, oder, was diesem gleich ist, nicht Zweiklänge in der Harmonie annehmen zu dürfen.

Die Zweiklänge sind eben so gut Mitglieder des Harmoniesystems wie die Drei- Vier- Fünf- Sechs- und Siebenklänge, und sie werden und müssen auch eben so, wie diese, bei der Tonsetzkunst angewandt werden. Ohne die Fälle hier, in Betreff der Zweiklänge anzuführen, wie sie in den Chorälen und anderen Sachen, die blos in vierstimmiger Harmonie geschrieben sind, sich nothwendig der Stimmenführung ergeben, mag hier nur für das wirkliche Bestehen der Zweiklänge angeführt sein, daſs sie bei der Auflösung des sogenannten wesentlichen Septimenakkordes, wenn dieser bei den Schlüſsen nach dem Streben seiner Töne aufgelöst wird, ganz natürlich entstehen, Z. B.

Hier strebt bei der Auflösung das f nach e, das h nach c, und das g als Baſsnote nach c. Wollte man nun das d, welches nothwendig nach c geht, um nicht die Terz zu verdoppeln, nach g, eine Quinte abwärts gehen lassen, um den künftigen Akkord zu einem Dreiklange zu machen, so würde das d eine ganz unsangbare und widerwärtige Fortschreitung bekommen. Abgesehen also von dieser Fortschreitung, so muſs bei den Musikstücken die blos in vierstimmiger Harmonie bestehen, jedesmal am Schluſse ein Zweiklang entstehen. Einen solchen Zweiklang aber für einen Dreiklang mit weggelassener Quinte erklären, führt zu vielen Inkonsequenzen, denn sonach könnte man auch manchen Quintenakkord, besonders den, der auf der Dominante sich aufstellt, für einen Septimenakkord mit weggelassener Septime, und diesen Septimenakkord für einen Nonenakkord mit weggelassener None erklären. Was sollen solche Erklärungen und wohin führen sie?

Diese beiläufige Erörterung der Zweiklänge, soll hier dazu dienen, um zu beweisen, daſs es nicht nöthig ist, Quintenfortschreitungen aus einem in den andern Akkord zu haben, der Dreiklänge wegen. Eine Vollständigkeit der Akkorde muſs in der Harmonie zwar so viel wie möglich stets statt finden, nur sind die unvollständigen nicht die Zweiklänge, denn sie sind in ihrer Art eben so vollständig wie alle andern Hauptakkorde und die aus ihnen abgeleiteten, sondern diejenigen Akkorde können nur für unvollständig gehalten werden, in denen zwischen den beiden Endpunkten des Akkordes, einer oder mehre Töne fehlen. Z. B.



Die Nonen-Undezimen- und Terzdezimenakkorde werden, besonders die beiden letzten, ihrer Härte wegen, die vollständig genommen empfinden lassen, niemals vollständig angewandt. Bei dem Schluſse eines Musikstückes oder einem gröſseren Abschnitt darin, wo der Tonsetzer den sogenannten ganzen Schluſs anbringt, nämlich wo der Septimenakkord der Dominante dem Quintenakkord auf der Tonika stets vorhergeht, kommt bei der bloſs vierstimmigen Harmonie, wie vorher gezeigt wurde, nur immer ein Zweiklang auf der Tonika zu stehen, und das bewegt manche nicht genug erfahrne Tonsetzer, mit einem der Töne des Septimenakkordes eine widerliche Fortschreitung zu machen, um nur die Quinte zu dem letzten Akkorde zu haben. Diese Quinte aber wenn sie wirklich nicht da ist, und sie ist es bei vielen vielstimmigen Musikstücken wirklich nicht, ersetzt das Gehör ganz unbewuſst, und mancher, der da glaubt, in diesem Falle einen Dreiklang zu hören, hört in der That nur einen Zweiklang. Endlich muſs noch von den Quintenfortschreitungen bemerkt werden, daſs durch sie kein besonderer Ausdruck

Digitized by Google

erreicht werden kann; mögen sie in den äuſsern oder innern Stimmen angewandt werden. Die Grundsätze der Harmonie, welche Hr. Dr. Stöpel in seinem Aufsatze über die Quintenfortschreitungen offenbaret, sind die der Logierschen Unterrichtsmethode in der Harmonie, auch ist Hr. Stöpel ein Schüler des Hrn. Logier. Diese Unterrichtsmethode, deren Grundsätze bis jetzt nicht öffentlich bekannt geworden, werde ich in der nächsten Zeit, entweder in dieser Zeitung oder in einer eigenen Schrift vollständig darlegen und genau betrachten. Vielleicht geschieht dadurch den Anhängern und den Gegnern der Logierschen Unterrichtsmethode ein Gefallen.

Berlin im September 1825.

Urban.

II. Recensionen.

Polyhymnia, ein Taschenbuch für Privatbühnen und Freunde des Gesanges auf das Jahr 1825. Im Vereine mit Friedrich Kind herausgegeben von Friedrich Marschner. Erster Jahrgang. Leipzig bei C. H. F. Hartmann, Wien im lithographischen Institute.

Taschenbücher sind zu Neujahrgeschenken bestimmt und das vorliegende ist so elegant ausstaffirt (feines Papier, guter Steindruck, geschnörkelter Titel, Mozart als Titelkupfer, blasser Einband mit Goldkante und Goldschnitt, dito Futteral — vom Inhalte nachher) daſs wir es ganz gewiſs als Neujahrgeschenk empfohlen haben würden, wenn die Verleger es nicht ein Jahr zu spät — nämlich in der Mitte von 1825 statt von 1824 — eingesandt hätten. Haben sie nun deſshalb einige tausend Exemplare weniger abgesetzt, so ist es nicht unsre, sondern ihre Schuld.

Der Herausgeber hat, wie er in der Vorrede sagt, die Absicht, den zahlreichen Freunden theatralischer Privatvereine wenigstens alljährlich eine ihren Kräften und Mitteln angemessene Operette zur Darstellung oder geselligen Unterhaltung als Neujahrgeschenk darzubringen." Als Anhang ist er gemeint, „leicht auszuführende Piecen für das Pianoforte und komische (wenigstens heitre) Gesänge zu geben, alles Ernste dabei aber zu vermeiden, da unsre heutige Musik (nach seiner Ansicht) überhaupt nur zu sehr sich zum Düstern zu neigen scheint und für das Komische weniger, als billig ist, gethan wird.

Wir finden diese Intentionen billigens- und beachtenswerth. Es wird in der That im Fache der Oper von den Deutschen jetzt zu wenig Aufmerksamkeit und Thätigkeit heitern Gegenständen zugewendet und nur dadurch ist es möglich geworden, daſs so viel schale, nur in Paris duldbare französische Operetten die deutschen Bühnen haben überschwemmen können. Ja die deutsche Operette ist so in Verfall gekommen, daſs die bessern und gut renommirten Komponisten eine Scheu davor zu haben scheinen und den seichten wiener Possenschreibern und den Liederflickern, die aus zehn Gassenhauern den elften unter dem Namen eines Vaudeville zusammen nähen, das Feld einräumen. Es scheint auch leichter, eine oberflächlich empfangene Komposition mit jenen jetzt so kursmäſsigen melodischen Schärfungen und modulatorischen Umschweifen wie etwas Ansehnliches herauszustaffiren, als ohne diesen modischen Apparat und leicht schreibend das Gemeine zu vermeiden. Leichtigkeit, Heiterkeit und Scherz können aber so wenig in oberflächlichem Verfahren erlangt werden, als tiefere, ernste Empfindung. Wenn sich nun ein talentvoller und gebildeter Künstler wie Herr Marschner mit Lust in das vernachläſsigte Fach würfe, so könnte das eine wohlthätige Einwirkung auf die Stimmung anderer Komponisten und des Theaterpublikums haben. Man würde die französische und wiener Sorte in ihrer Kälte und Leerheit erkennen und gern aufgeben, sobald das Bessere da wäre.

Von dem in dieser Polyhymnia mitgetheilten Singspiele (der Holzdieb von Friedrich Kind und Marschner) können wir einen so erwünschten Erfolg noch nicht versprechen. Herr Marschner hat in seinem Singspiele mehr Musik gezeigt, als in vielen jener ausländischen

Digitized by Google

Erzeugniſse enthalten iſt; aber auch er ſcheint uns die Sache zu leicht genommen zu haben. Dies iſt wol vom Dichter ausgegangen, deſsen Arbeit wieder einmal beweiſet, wie arg muſikaliſche Gedichte ſelbſt von den beſsern Dichtern vernachläſsigt zu werden pflegen. Gegenſtände und Behandlungsart, die zu nichts Anderm brauchbar und zuläſsig ſein würden, ſcheinen den Herrn Poeten für eine Oper gut genug. Es wäre aber beſser, ſie ſparten auch ihre geringe Mühe und den armen unberathenen Komponiſten eine vergebliche Arbeit, wenn ſie nicht die rechte Mühe und Kraft darauf verwenden wollen.

Der Inhalt des Holzdiebes iſt folgender. Suschen liebt den Jäger Felix, iſt aber von ihrem Vormunde Lorenz dem reichen dummen Bartel zugedacht, von dem Lorenz eine Schmiede in Pacht hat und gern kaufen möchte. Es kommt darauf an, den Dummen zu überliſten. Suschen nimmt ihn freundlich auf, als er ihr einen Strohhut zum Geſchenk darbietet, und beredet ihn, ihr am bevorſtehenden Pfingſtmorgen den Hut an den Pfingſtbaum (die Maie) zu binden, dazu aber aus dem Forſte eine Birke zu holen. Bartel geht in die Falle, wird auf dem Forſtfrevel von Felix ertappt, mit Strafe bedroht, in Angſt geſetzt und ſo um die Braut geprellt, nebenbei auch zum erwünſchten Verkaufe der Schmiede bewogen.

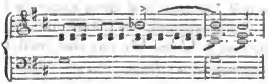
Iſt nun in dieſer wohlfeilen Erfindung irgend ein muſikaliſcher Keim ſichtbar? Die Liebe der jungen Leute iſt in keinem erheblichen Konflikt: wir ſehen das Pärchen in ruhiger Zärtlichkeit beiſammen — und das kann zwar muſikaliſch dargeſtellt werden, iſt aber im Drama von geringer Geltung. Lorenz und ſeine zänkiſche Frau Barbara greifen nicht in die Handlung ein, ja ſie würden ganz indifferent erſcheinen, wenn der Barbara nicht eine kleine Doſis Eiferſucht mitgegeben wäre, die jedoch bald verbraucht iſt; denn ſchon im vierten Auftritte erfährt ſie Suſchens Verhältniſs zu Felix. Da bleibt denn der lebhafteſte dramatiſche Punkt die Scene, in der der Dummkopf geänſtigt wird. Bei dieſer innern Kälte und Leerheit ſind denn auch die Perſonen karakterlos geblieben, kurz alles, bis auf die Diktion (von der wir nur eine Stelle:

> Hier zwitſchert die Schwalbe, dort zikert der Schall
> Melodiſch ſchluchzender Nachtigall.

zum Beſten geben) iſt oberflächlich und leichtfertig hingeworfen. Da wir uns überzeugt halten, daſs Kind ganz Anderes zu leiſten vermag, ſo ſehen wir darin nur eine Vernachläſsigung, die vielleicht aus der Vorſtellung entſtanden iſt: der Gegenſtand erfodere keinen gröſseren Gehalt. Aber — wir ſollen doch dieſes Singſpiel, wie jedes andre Drama, ſehen, nicht etwa blos zwiſchen Mittagbrod und Nachmittagſchläfchen durchblättern. Hat nun der Inhalt nicht einmal dem Dichter, der ihn erfand, der reifen Ausführung werth geſchienen, was ſoll er uns gelten und was kann er dem Komponiſten gegolten haben? —

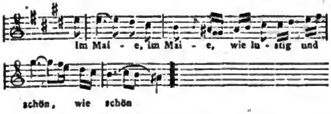
So finden wir denn auch deſsen Arbeit eines beſtimmten, feſtgehaltenen Karakters ermangelnd und glauben mehr Hinſtreben und Hinarbeiten nach Empfindung und Komik, als wirkliches Gefühl und wahre Laune zu erkennen. Namentlich aber ſcheint uns der Komponiſt ſeine Abſicht, heitre Muſik zu ſchreiben, nicht erreicht zu haben. So vieles wir hierin als ſeine Verſchuldung anſehen, ſo iſt doch der Urſprung dieſes Verfehlens im Gedichte zu ſuchen; denn wie ſoll eine Muſik heiter und launig ſein, wenn ſie nicht friſches, heitres Leben in der Handlung und den Perſonen vorfindet? Wenn ein Luſtſpiel-Dichter ſeine Perſonen auch noch ſo karakterlos gehalten hat, ſo kann er ihnen doch witzige Einfälle in den Mund legen und uns dadurch einigermaſsen entſchädigen. Aber die Muſik hat für Witz nur ſehr geringe Fähigkeit und kann faſt ausſchlieſslich nur durch die Ausbildung komiſcher Karaktere komiſch und witzig werden.

Die Ouvertüre giebt den erſten Beleg zu unſerer Anſicht. Schon in der dritten Zeile des Andante verliert ſich ihr neckiſcher Anfang in weiches Schmachten und ſchlieſst — wahrlich ohne Spaſs. —



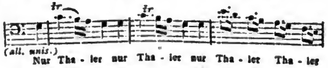
Das Allegro ist zum Theil aus Motiven der Oper gewebt und recht lebhaft und flieſsend fortgeführt; man erkennt den geübten Komponisten. Aber an einem rechten Gehalte fehlt es ihr, wie der Oper, die sie vorbereiten soll; sie rauscht vorüber, unterhält, so lange man sie spielt und hinterläſst keinen erheblichen Eindruck.

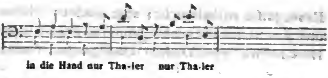
Wir hören nun im ersten Auftritte ein froh beginnendes Mailied, das sich nur zu bald in jenes hier nun gar nicht hergehörige Schmachten verirrt,



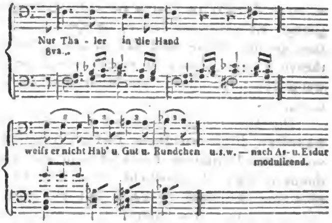
(wozu denn unausgesetzt in Achteln der volle Dominantenakkord (fis, ais, cis, e) angeschlagen wird) das in mehren neuern Opern für tieferes und gesundes Gefühl gelten soll. Vieles andre in dieser Ariette ist allerliebst, im Ganzen scheint sie aber zu lang und besonders der Schluſs, in dem Felix aus einem Verstecke das Wort Liebe echoartig wiederholt, zu weit ausgedehnt.

In dem nächsten Musikstücke schärft Lorenz dem Mündel Respekt vor Reichthum ein. Es bewährt sich hier unser Ausspruch, daſs es dem Musiker nicht wohl gelingen kann, komisch zu schreiben, wenn er nicht Gelegenheit hat, einen komischen Karakter auszubilden. Diese hat Herrn Marschner in seinem Singspiel und namentlich in der fraglichen Arie gefehlt, und darum ist ihm schon im Thema der Versuch, Komik in seine Musik zu bringen, nicht geglückt, im Gegentheil hat der Gesang



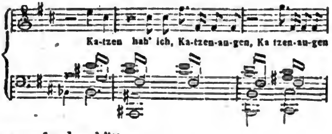


besonders im letzten Takte ein widrig heftiges, schreierisches Wesen angenommen, das sich hier gar nicht rechtfertigen läſst. Wie nun gar Stellen, gleich folgenden:



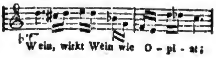
in eine komische Arie dieses Inhalts kommen, begreift Rec. kaum.

Felix schildert in einer angenehmen, nur wieder zu weich gehaltenen Arie seinem Suschen das künftige Beisammenleben und es entspinnt sich nun mit der eifersüchtigen Barbara und Lorenz ein lebhaftes Quartett, das gewiſs noch besser und interessanter geworden wäre, wenn der Komponist ein anderes Motiv, als die unangenehme gemeine Zänkerei der Schmidtfrau, die endlich dahin ausartet:



vorgefunden hätte.

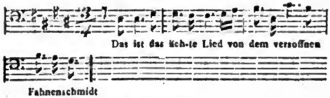
Da aber jede Sängerin eine Arie haben muſs, so bekommt auch diese Barbara nach dem Quartett ein alla Polacca, das für sie viel zu gut, wenn auch an sich nicht ausgezeichnet ist. Stellen wir diese,



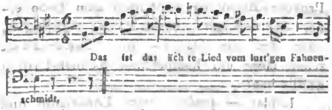
deren man in neuern Kompoſitionen öfters findet, sind Klaviermuſik, aber kein Geſang.

Es folgt ein lebhaftes Duett (Suſanne und Felix zanken ſich verſtellt, um den horchenden Bartel deſto ſicherer zu kirren) in dem beſonders das Spiel mit Bartels Namen, z. B.

recht ergötzlich iſt, dann eine feurige, warm empfundene und gewiſs recht viele Sängerinnen anſprechende Ariette Suschens und endlich eine von Lorenz, die durch ihren Anfang (aus einem alten Trinkliede) anzieht:



Der Dresdner Dichter hat ſich vor dem derben Texte gefürchtet und ihn und die Melodie mit einem „vom luſt'gen, luſt'gen Fahnenſchmidt" abgemattet; auch die Begleitung thut das ihre, um den Satz zu verweichlichen; und doch ſteht er kernfeſt und ſiegreich unter den neuen Weiſen. Wenn der ſonſt talentvolle und gewiſs nicht unkräftige Komponiſt nach dieſem Anfange keine tüchtigere Arie geſchaffen, ja ſogar dieſelben Worte in dieſer Weiſe:



ſo iſt nicht zu verkennen, daſs er, wie wir vorausgeſagt, die Sache nicht ernſtlich genug genommen hat.

Obwohl wir nun ſo manches zu erinnern gehabt haben, ſo enthalten doch die bisher genannten Stücke, ſo wie ein nun noch folgendes Quartett, Quintett mit Chor und Finale ſo manches Artige und ſo ſichere Spuren von Talent und Leben, daſs wir wohl wünſchen, zum bevorſtehenden Neujahr eine neue Operette von Herrn Marſchners Kompoſition zu erhalten, in der er einen beſſern Stoff gewählt und ſich ernſtlicher in ihn vertieft, auch ſich mehr von fremdem, z. B. Karl Maria Webers Einfluſse frei gehalten hat.

Lobenswürdig iſt es, daſs die Verlagshandlung den ganzen Dialog mitgetheilt und dadurch auch denen die Verſtändniſs der Oper möglich gemacht hat, die ſie nicht aufführen ſehen. Dilettantenvereine, wie ſie gewöhnlich ſind, würden den Holzdieb gewiſs ihren Kräften angemeſſener finden, als den Don Juan und ähnliche Werke; es ſollte ihnen daher dieſer Gegenſtand zur Uebung und Aufführung empfohlen ſein. Aber man weiſs ja, daſs jeder gern zum Schwerern, ja zum Schwerſten greift und es läſst ſich gegen dieſen fördernden Trieb um ſo weniger etwas ſagen, da er — zwar zu mancher Verirrung — nebenbei aber auch zu gröſserer Verbreitung der Meiſterwerke führt. Durch leichte Ausführbarkeit allein wird alſo der Holzdieb wahrſcheinlich nicht allgemeine Verbreitung finden, ſondern das wird wol ſo lange Anſtand nehmen, bis er, wie ihm von Dresden aus prophezeiht worden, ein Herzensdieb geworden iſt, was er denn verſuchen mag.

Den Anhang bilden zwei vierhändige Märſche vom Grafen von Rieſch, ein Geſang von K. M. v. Weber aus B-moll, Lieder von Marſchner, Tänze von ſeiner Gattin, deren Schönheit nicht zu bezweifeln iſt. Darunter findet ſich auch ein Trinklied von Beethoven*), an dem ſich Ref. einmal wieder mit Entzükken und Stärkung erfüllt hat. Wenn auch unter tauſend Liedern nur eins ſo gelingt, ſo muſs man die übrigen 999 Verſuche willig und gern tragen. Man könnte an dem Liede

*) Aus den mit Begleitung von Beethoven verſehenen, bei Schleſinger in Berlin herausgegebenen drei Heften ſchottiſcher Lieder, einer Sammlung, die an geiſtigem Reichthum nicht ihres Gleichen findet, ja ſo viel Neues und Tiefes enthält, daſs ſie der Mehrzahl noch gar nicht zugänglich ſcheint. Sie wird aber der Liebling aller empfindungsvollen, wahrheitliebenden Sänger ſein, wenn die Mehrzahl moderner Lieder ballenweiſe mit ihren Verfertigern vergeſſen iſt.

M.

Digitized by Google

bei klarem Waſser trunken werden; ach und wie oft wird man bei Champagner und Kälberbraten nüchtern. l. t.

III. Korreſpondenz.

Berlin.

Schon wieder hat das königſtädter Theater uns eine neue Oper und eine neue Sängerin bekannt gemacht.

Jene ist das Roſenhütchen, komponirt von Karl Blum, eine Zauberoper, die in Wien groſsen Beifall gefunden hat. Ref. kann dem günſtigen Urtheile von dort her nicht ganz beiſtimmen. Das Süjet, faſt ganz dem des Rothkäppchens von Boieldieu gleich, hat alle Gebrechen einer franzöſiſchen Zauberoper und die Muſik lieſs den Ref. manche angenehme Melodie und Inſtrumentation gewahr werden; jene aber, wie überhaupt die Kompoſition ſchien für Ritter- und Zauberwelt nicht groſs und phantaſtiſch genug und die Inſtrumentation war ſehr oft ohne allen Grund übermäſsig ſtark, was bei einer leichten und kleinen Kantilene um ſo mehr auffällt.

Die Oper ſcheint auf einzelne Effekte berechnet zu ſein und das Theater hatte ſein Möglichſtes gethan, durch äuſsere Ausſtattung dahin mitzuwirken. Allein in dieſem Punkte wird das königliche Operntheater ſtets eine zu gefährliche Nachbarſchaft bleiben; wer den Luftpallaſt in Alcidor geſehen hat, dem kann der im Roſenhütchen nichts anhaben.

Die Ausführung von Seiten der Sänger und des Orcheſters war lobenswerth. Die neue Sängerin, Madame Wächter, fand durch angenehme Stimme, nettes Spiel und lieblichen Vortrag Beifall. Vollſtändig läſst ſich über ſie nicht urtheilen, bevor man ſie in gröſsern Partien geſehn. Herr Jäger und Herr Spitzeder trugen den Preis davon. H.

Brünn.

Unſere Theaterverwaltung hat eine Reform erlitten, welche, wenn man anders nicht mit Aberglauben an dem alten Sprüchworte: — „Neue Beſen fegen gut“ — hängt, zum mindeſten beim Anbeginn vielverſprechend ſich zeigt. Herr Zwoneczeck, der ſeit Jahren bei mehren bedeutenden Bühnen ſowol als Sänger, wie als Schauſpieler die erſten Fächer bekleidete, hat die Führung übernommen und ſcheint es wirklich ernſtlich zu meinen. Wenn dieſer feſte Wille mit Erfahrung, Thätigkeit Fleiſs und geprüften Kenntniſſen ſich eint, ſo iſt an günſtigen Reſultaten wol keineswegs zu zweifeln.

Bei der Oper wurde unſer Liebling, Madame la Roche, nebſt den Herren Schuſter, Schnierer und Saal erhalten; die Sängerinnen Böhm und Clairon ſind bereits eingetroffen und noch andere brauchbare Individuen zur Komplettirung werden erwartet. An Hrn. Kapellmeiſter Schürer hat dieſer Zweig einen tüchtigen Vorſtand; ſo wollen wir ihn denn erſt zu Kräften kommen laſſen, ehe wir reife Früchte begehren. —

Linz.

Die Feenoper: Roſenhütchen erfreute ſich eines entſchiedenen Erfolges, ſowol wegen Blums niedlicher Muſik, als durch die präziſe Darſtellung, ſelbſt von Seiten des ſonſt eben nicht ſehr gehorſamen Dekorations- und Maſchinen-Weſens.

Gegenwärtig verſetzt uns ein lieber, lieber Gaſt, Herr Jäger aus Wien, in Mahomets ſiebenten Himmel. Was können die armen Provinz-Bewohner wohl noch zum Lobe eines Minneſängers nachträglich vorbringen, über den die Haupt- und Reſidenzſtadt ſchon lange ein kompetentes Kenner-Urtheil gefällt hat?

Leider — ſeufzen ſeine Landsleute und Schreiber dieſes mit, en compagnie — wäre es bei ſo bewandten Umſtänden auch rein überflüſſig, Ihnen, Herr Redakteur! unſere Empfindungen ſchriftlich zu kommuniziren, wasmaſsen Dieſelben — nochmals leider! für uns — ſich bald ſelbſt überzeugen können, ob wir Ihnen ein X für ein U vorzumachen verſuchen wollten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schleſingerſchen Buch- und Muſikhandlung.

Digitized by Google

B E R L I N E R
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Z w e i t e r   J a h r g a n g.

Den 28. September. — *Nro.* 39. — 1825.

II. R e c e n s i o n e n.

Neun Gesänge zu Göthe's Faust, für Stimme und Pianoforte gesetzt von Justus Amadeus Lecerf. Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik.

Es ist in dieser Zeitung mehrmals denjenigen Komponisten der Krieg gemacht worden, die die Tonkunst zu einem gedankenlosen Sinnenspielwerk herabziehen möchten. Hier haben wir es mit einem gewissermaſsen entgegengesetzten Falle zu thun. Wer Göthesche Gedichte, und namentlich aus Faust, zu komponiren unternimmt, von dem läſst sich erwarten, daſs er etwas Höheres beabsichtigt, als einen inhaltlosen, modischen Ohrenkitzel; er muſs selbst höhern Ideen zugänglich sein und seine Kunst in einer höhern Sphäre walten lassen wollen; sonst würden jene Gedichte ihn eher zurückscheuchen, als anziehen. So bekundet sich uns Herr Lecerf schon durch den Gegenstand seiner Kompositionen als einen für das Höhere Empfänglichen und Strebenden; er läſst eine Bildung in sich vermuthen, die vielen Komponisten, nach der Wahl ihrer Gedichte zu urtheilen, mangeln muſs und ohne die man in unserm Zeitalter nicht hoffen darf, etwas zu gelten und zu leisten. Wenn sich unter solchen Umständen auch noch so viel gegen die Ausführung zu sagen finden sollte, so verdient doch schon das Unternehmen Achtung.

Allein diese schätzenswerthe Bildung, wie sie auch zu löblichen Unternehmungen anregt und vor unwürdigen bewahrt, ist darum noch nicht hinreichend, Kunstschöpfungen gelingen zu lassen. Es ist eine himmelweite Kluft zwischen einem verständigen und gemüthvollen Erkennen des Guten und dem Hervorbringen des Schönen. Jenes kann einseitig und dabei recht fruchtbringend erfolgen; man kann z. B. den Gedankeninhalt des Faust verständig erfassen, kann sich den Karakter und die Verhältniſse der darin erscheinenden Personen psychologisch auseinandersetzen und seine Empfindung an der Vorstellung jener Zustände erwärmen. Auf diesem Wege kann viel erworben und geleistet werden. Wer aber solch einseitiges Erfassen eines Gedichtes für den Weg zu seiner Komposition, das Interesse an demselben für den vollwichtigen Beruf zu seiner musikalischen Wiedererschaffung ansähe, der würde nach jeder Richtung hin das Unzulängliche solchen Unternehmens gewahren lassen. Dies scheint uns der Fall bei Herrn Lecerfs vorliegenden Kompositionen zu sein; die Achtung, die man ihm als gebildetem, für das Höchste empfänglichem, Manne zollen muſs macht dem Rf. die genauere Durchforschung seiner vorliegenden Leistungen zur angenehmen Pflicht.

Das erste hier komponirte Gedicht ist Göthes Z u e i g n u n g. — Wem hätte nie das Herz gebebt in Lieb' und Ehrfurcht, wenn er gelesen, wie der Dichter in reifen Jahren zu der Riesengeburt seiner Jugend zurückkehrt, wie ihm, der stets die Welt in klarem Spiegel sah, sein eignes Leben ohne Hülle und durchsichtig vorliegt, wie er erste Lieb' und Freundschaft noch einmal lebt, wie er sich immitten eines neuen Geschlechtes fühlt und verlassen von der Vergangenheit, abgewendet von der Gegenwart, das eigne Herz bezwingend, jene Ilias der neuen Zeit vollendet, in der

Digitized by Google

sich die christliche Weltspiegelt, wie in Homers die griechische? Hier, wo der hellste Dichter seit Homer sein eignes Leben wägt in Sonnenklarheit, wo jede Zeile gedankenschwer, ein Zug aus dem Leben des königlichen Dichters ist, was soll hier Musik? Wie wenig vermag sie, dem Ideengange des Dichters hier nachzufliegen und wie gering ist die Zugabe musikalischen Gefühls, wo jeder groſse Moment nur im Vorüberstreifen berührt werden kann, gegen die verlorne Ruhe und Reinheit des unvermischt erhaltenen Gedichts?

Der Komponist selbst hat diese Ansicht gerechtfertigt. Trötz seiner Absicht, das Gedicht musikalisch zu behandeln, haben sich dennoch die beiden ersten so reichen Stanzen nur recitatistisch gestalten wollen und jede dieser Zeilen —

Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und manche liebe Schatten steigen auf; — —
Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage u. s. w. —

die den Stoff zu einem eignen Kunstwerke abgegeben hätte, verschwimmt in dem darüber ergoſsenen musikalischen Elemente. Die dritte Stanze ist als Arioso behandelt und hebt die Wehmuth, die der Dichter bezwungen, wieder hervor; in diesem Ausdrucke der Weichmüthigkeit gehen denn alle umfassenden Vorstellungen, die der Dichter mit einem Zuge hervorruft —

zerstoben ist das freundliche Gedränge u. s. w.

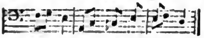
unter und wir hören den Dichter, der den eignen Schmerz fest anschaut, ihn wie jede Erscheinung beherrscht und in Gedicht verwandelt, weich und schwach klagen. Die letzte Stanze kehrt wieder in Recitativ zurück, ohne die Gefühlstiefe des Gedichts erreichen zu können. Es hätte vielleicht manches Einzelne besser komponirt werden können; aber im Ganzen war demungeachtet kein Gelingen zu hoffen, denn das Gedicht ist unkompouirbar.

No. 2. ist der Soldatengesang

Burgen mit hohen
Mauern und Zinnen —

in dem sich das ganze Sein und der Grundkarakter des Soldaten ausspricht. Dies wäre die Aufgabe des Komponisten gewesen, nicht blos ein Gesang nach der Weise der Soldatenlieder, wie sie sind, die den und jenen Moment aus dem kriegerischen Leben recht gut wieder geben mögen, nimmermehr aber das Ganze begreifen. Eine solche Auffassung ziemte dem Komponisten des Faust, in dem alle Zustände in groſsen Zügen abgebildet sind. In der vorliegenden Komposition können wir nun eben nichts, als eine Bildung in der Weise gewöhnlicher Soldatenlieder erblicken und auch in dieser Sphäre finden wir die Komposition unbedeutend und besonders durch eine höchst unangemessene Stimmanlage geschwächt. Man urtheile aus dem Anfange (der ganze Chor wird all' unisono gesungen)

Presto.



Wie sollen muntre, kecke, lüsterne Stürmer sich in diese hole Gespenstertiefe verirren? Diese Melodie ist am Klavier erfunden, und nun will sie sich der Singstimme nicht anpassen lassen. Auch die spielende Wiederholung der Worte hätte diesem Gegenstande nicht geziemt.

(Schluſs folgt.)

Trois Duos concertans pour deux Violons, composées par Ferd. Fränzl. Mayence chez B. Schott Fils. Oeuv. (?) Preis 3 Fl. 36 Xr.

Der als tüchtiger Violinspieler allgemein bekannte, auch als Komponist geschätzte Verfasser bietet jetzt, nachdem sein Name seit geraumer Zeit aus den Musik-Katalogen verschwunden, ein Werk dar, dessen Erscheinen gewiſs allen Freunden seiner frühern Kompositionen ein angenehmer Beweis von der fortwährenden Thätigkeit des Komponisten sein wird. Ref. muſs freilich bekennen, daſs er, soweit er nicht schon durch manche recht wackere frühere Arbeit des Herrn Fränzl für

ihn mit Antheil erfüllt gewesen, durch die Bekanntschaft mit diesen Duetten nicht bedeutend für seine Kompositionen eingenommen worden wäre. Die vorliegenden Duette stehen an Freundlichkeit den frühern Arbeiten nicht nach, wol aber an Reinheit (und Vollständigkeit) des Satzes und an Originalität der Ideen. Fänden sich in diesem Werke nicht Reminiscenzen in Melodien und Harmonien, so wie in Figuren und deren Durchführung aus Spohrschen Duetten und andern neuern Kompositionen und wüſsten wir nicht, daſs es erst kürzlich die Presse verlassen: wir könnten in Versuchung gerathen, es, seinem ganzen Style nach, für eine der frühern Arbeiten des Verfassers zu halten. Gewiſs halten sie, wenn sie neu sind, den Vergleich mit neuerlich herausgegebenen Duetten von Spohr und Hauptmann nicht aus. Indeſs wird sich gewiſs Mancher finden, der die Duette von Fränzl, da sie im Ganzen flieſsend und nicht schwer auszuführen sind, mit Vergnügen spielt. No. 1. Allegro, E-dur C ist brillant, das Andante, C-dur, $\frac{6}{8}$ einfach, aber recht hübsch, Presto E-moll, kräftig, aber nicht originell geschrieben. No. 2. B-dur, ist von ungleich gröſserm Werthe, als die andern beiden, und im letzten Satze (alla Polacca) durch die Horn-Passagen sehr unterhaltend. No. 3., in D ist wol das schwächste; es scheint dem Verfasser schon die Lust dabei vergangen zu sein.

Der Stich ist sehr eng und dadurch schwer zu lesen; auch enthält er viele, jedoch leicht zu verbessernde, Fehler. Z.

III. Korrespondenz.

Berlin den 20. September.

Fräulein Sonntag als Italienerin in Algier.

Ist es der Augen Glanz?
Ist es der Purpurmund?
Drinnen der Perlenkranz?
Ist es der Wangen Rund?
Was uns an Dir entzückt?
Uns unserm Selbst entrückt?

Giebt die Grazie der Bewegung?
Der Zaubertöne süſser Fluſs?
Gedrängten Schauern freud'ge Regung?
So vielen Kennern Hochgenuſs?
Hat Dein Lächeln uns so berauscht?
Die ganze Hauptstadt ausgetauscht?

Wohl, wenn Du vor den Spiegel trittst,
Das alles uns entgegenblitzt,
Das Lied so heimlich niederquillt,
Und wenn es voller im Busen schwillt,
Wol kann ich selber dann nicht sagen,
Was da für Freuden herüberschlagen.

Doch weiſs ich, Höheres lebt darin,
Viel Edleres giebt allem Sinn:
Dein kindlich ahnendes Selbstvergeſsen,
Der Künstlerweihe sanfter Zug
Enthebt Dich kleiner Siege Flug,
O folg' ihm, folg' ihm ungemessen.

Traue, traue nicht der fremden Weise,
Dein quellend Herz nur flöſst ihr Seele ein,
Und mahnt es jetzt Dich auch nur leise,
Gar bald verwirft es allen Schein!
Wirst ferner Du sein Flehn verachten,
So muſs es ja zuletzt verschmachten.

...e.

Berlin, den 22. September.

Zweites Konzert im Königstädtschen Theater.

Es giebt Fälle, in denen man lieber Unrecht hat, als Recht. In einem solchen befindet sich der Schreiber des Berichts über das erste Königstädter Konzert und er eilt, sein Unrecht zu bekennen. Die Anordnung des ersten Konzerts hatte seine Hoffnungen in Besorgnisse verwandelt, das zweite Konzert hat die Rückverwandlung gebracht und wenn es so fort geht, wird das vierte und sechste Konznrt die Erwartungen übertreffen. Das Unrecht des Ref. besteht aber darin (und er bittet es ab) daſs er über die Plane der Direktion zu schnell geurtheilt hatte. Jetzt liegen sie offen da. Man hat mit dem Gewöhnlichen angefangen, um zu zeigen, was man selbst darin vermöge; schon im zweiten Konzerte ist zu besserm fortgeschritten und so wird das Publikum immer höher zum Gröſsern und Besten geführt werden. Das ist der rechte Weg, sich die gröſste Ehre, bleibenden Kredit und die unerschütterliche Gunst des ganzen Publikums zu erwerben.

Das heutige Konzert wurde würdig mit der Festsymphonie oder Festouvertüre von Beethoven eröffnet. Symphonie ist es von der Direktion genannt und Ref. weiſs nichts Er-

Digitized by Google

hebliches dagegen einzuwenden. Denn wenn gleich diese Komposition nicht nach der gewöhnlichen Form der Symphonie in vier Theilen angelegt ist, so rechtfertigt doch ihre Gröſse jene Benennung. Die Hauptsache ist: die Direktion hat schon durch die Benennung anerkannt, daſs es ihrer würdig sei, ein Konzert fortan nicht ohne Symphonie zu lassen und das ist gut. Herrn Musikdirektor Henning macht die Einführung und Direktion dieses groſsen Werks alle Ehre. — Auſserdem hörten wir die Ouvertüre zur Zauberflöte, ein Konzertino für zwei Waldhörner, vorgetragen von den Herrn Laverenz und Pfaffe, und ein Doppelkonzert für Flöte und Oboe, vorgetragen von den Herrn Oehlschig und Kroll, sämmtlich junge Künstler, deren Talent und sichtbarer Fleiſs zu den besten Hoffnungen berechtigen. Besonders muſs Herrn Krolls schöner Ton auf seinem schwierigen Instrumente (der Oboe) gerühmt und allen jungen Virtuosen Schönheit des Tones zu ihrem hauptsächlichsten Studium empfohlen werden. Man kann es nicht genug wiederholen, daſs ein schöner Ton mehr werth ist, und von der musikalischen Anlage des Spielers ein besseres Zeugniſs giebt, als zehn Künsteleien.

Im Fache der Vokalmusik hörten wir von Madame Spitzeder und Herrn Jäger das Polonaisenduett aus Sargines recht geschmackvoll und fertig, von Herrn Wächter und Spitzeder ein Duett aus der Vestalin, von Herrn Jäger die tröstende Arie des Pylades aus Glucks Iphigenia sehr empfindungsvoll vorgetragen und einen trefflich ausgeführten Männergesang von den Herrn Jäger, Rosenfeld, Wächter und Spitzeder. Aber den höchsten Genuſs haben wol dem ganzen überfüllten Hause die Leistungen des Fräulein Sonntag gewährt, die nicht blos eine Scene von Merkadante (über deren Komposition der Sängerin zu Ehren nichts gesagt werden soll) sondern auch die letzte Scene der Donna Anna aus Don Juan mit gebührendem groſsen Ton und dem innigen Vortrage, den nur gute Kompositionen zulassen, kurz in der Vollendung vortrug, die Ref. stets von ihr gehofft hat. Auch das komische Duett, das sie mit Herrn Spitzeder zum Schluſse des Konzerts sang, wurde durch Vortrag und Mienenspiel beider Künstler zu einer höchst genuſsreichen Leistung erhoben. Es ist so unmöglich, bei dem kindlichen, zarten, innigen Wesen, das sich über jede Leistung der herrlichen Sängerin verbreitet, nicht hingerissen zu werden, daſs man Gedicht und Komposition um sie vergiſst.

M.

Darmstadt den 28. August 1825

Iphigenia, Fernand Kortez. (Neue Bearbeitung.)

Beide groſse Tonwerke sind mit bleibendem Beifalle, ersteres 12 mal fast unausgesetzt und letzteres auch schon 6 mal nach einander (nämlich jede Woche nur einmal ist Opern-Darstellung und in der Regel bloſs Sonntags) auf hiesiger Bühne dargestellt. Einheimische und Fremde, Kenner und Nichtkenner haben sich sowol an diesen auſserordentlichen Kunsterzeugnissen, als auch an deren vollkommener Ausführung auf der Bühne, ergötzt. Wenn von Fremden behauptet wird, daſs solche Opern anderwärts sich nicht so vollkommner Aufführung zu rühmen hätten, nämlich was das Gesammte (das Ensemble) betrifft, so mag es zwar einerseits wohl als Ausdruck der Artigkeit zu nehmen sein, andrerseits ist es aber wahr, daſs wol nirgends mit solchem Eifer und Ernste, mit solcher sorgfältigen Strenge und — was zur Ausführung solcher Kunstwerke unerläſslich ist — mit solcher Subordination bis zur möglichsten Ausgleichung aller einzelnen Vollkommenheiten gewirket wird. Nie vernimmt man ein Stocken oder nur Zögern in der Begleitung der schwierigen Recitative; keine der Einzelheiten drängt sich zur Unzeit vor; auf der Bühne die gröſste Nettigkeit ohne Ueberbietung, sowol hinsichtlich der Dekorationen, wie der Kostüme, als auch der Gruppirungen; alles dasjenige, was der bloſsen Schaulust fröhnt, bleibt weg, als Ballette und jede andere Stürmerei. Die darstellenden Personen sind, einzeln genommen, zwar nicht solche, die zum Götzendienste ih-

Digitized by Google

rer Person das Publikum hinreiſsen, dafür bleibt aber der Gewinn, daſs sie mit ihrer Persönlichkeit den Zuschauer nicht von der Hauptsache ab- und auf sich, sondern durch anspruchlosen, verständlichen und gebildeten Vortrag zur Hauptsache hinlenken, wobei das Ganze nur gewinnen kann. Orchester und Chor möchten wol schwerlich in besserm Uebereinklange und in Präcision zu übertreffen sein. — — Hiermit könnt' ich meinen Bericht schlieſsen, denn die da gehört und gesehen haben, wissen, was sie sahen und hörten und die es nicht sahen und hörten, werden es durch Berichte nicht inne. Doch mancher Leser ruft: „eine Kritik wollen wir! Sie haben da zwei Feinde einander gegenüber gestellt, Iphigenia und Kortez, wir wollen hören, wer gesiegt hat!“ Ei, ich habe sie nicht einander gegenüber, ich habe sie friedlich neben einander gestellt. Ich zähle mich, so muſs ich bekennen, zu jenen Schwachen, die, wenn sie im Buchenhaine wandeln, nicht fragen: warum ist es kein Eichwald? wenn sie am tändelnden Erlenbache des kühlenden Geriesels sich freuen, nicht brummen, daſs der Bach nicht der stürzenden Donaufluth ähnlich, sich hinabwälze? — ich Schwacher preise in der Arglosigkeit jedes in seiner Art, wenn es naturgemäſs oder kunstrecht seiner Art entspricht. „Wohl, so gieb uns eine Kritik in dieser Art, wir werden schon wissen, zu welcher Partei sie gehört!“ Also kritisiren? wen oder was? das Kunstwerk, den Künstler, oder das Publikum? Jedes dieser Dreiheit ist einerseits sowol über jede Kritik erhaben, als andrerseits sich wol ein Maſsstab anlegen lieſse.

Publikum (unwillig ausrufend): „Maſsstab! was Maſsstab; unsre Vergötterung, unsre Zerschmetterung ist Maſsstab!“

Künstler (mit einigem Stolze): „Meine Rolle ist mein Maſsstab, und der Applaus, nebenbei die Gage.“

Kunstwerk (still in sich): „Mein Maſsstab ist die Dauer!“

Da sehen Sie, daſs auf dem graden Wege der Beurtheilung ohne Gefahr der Verfolgung sich nichts unternehmen läſst! Es befindet sich obige Dreiheit auf solcher schwindelnden Höhe, daſs der Beurtheiler ohne Fernrohr gar nichts mehr beobachten kann, und daſs man den Personen da hoch oben es gar nicht zurechnen darf, wenn solche der Schwindel befällt.

„Giebt es denn aber gegen den Schwindel der Ueberbegeisterung, des Ueberdünkels und des Ueberbietens gar kein Mittel? keine ästhetischen Blutigel, Schröpfköpfe, keine Aderlässe? — — Ich dächte doch! und glaube in der Quelle Sokrates einen Bach entdeckt zu haben, wo, um mit dem Leichtern anzufangen, solche erfoderliche Geschmacks-Igel in Menge vorhanden sind. Man beachte nur den Blutigel, wie er operirt und dabei sich krümmt und geberdet; sieht er nicht grade aus, wie ein Fragzeichen? und was ist ein Fragzeichen anders, als ein Eindringen in den Verstand, ein gewisses Anbohren desselben, durch welche Verletzung alle gestockten Vorurtheile abgezapft, und der klaren Einsicht und Umsicht die Thore wieder geöffnet werden? Folglich ist ein Fragzeichen so ein symbolischer Blutigel — (weſshalb denn auch ein Wundarzt füglich, anstatt: „ich werde ihm einige Blutigel ansetzen“ schonenderweise sagen kann: „ich halte für nöthig, bei ihm einige Fragzeichen anzuwenden,“ so wie man auch, anstatt: „ich sehe mich genöthigt, einige Fragen an Sie zu stellen“ verstärkungsweis sagen kann „ich werde bei diesem Gegenstande mich einiger Frag-Igel bedienen). —

Also, mein Fläschchen mit Frag-Igeln, herbei! wieviel deren anzusetzen sind, wird das Befinden des Gegenstandes bestimmen. — Dort seh ich schon zwei Begeisterte herbei kommen, einen Ueberschwenglichen und einen Unterschwenglichen. Der eine Besessene schreit: „himmlisch! göttlich!“ und hört gar nichts mehr vor Entzücken; der andere, sich nüchtern glaubend, ruft: „Lärm! blinder Lärm! nichts als Lärm!

Erster Frag-Igel.

Wovon, ihr feurigen Männer, redet ihr?

Digitized by Google

Die beiden Ausserschwenglichen

Wie, du kannst fragen? hast nichts gehört? nicht die neue Opernmusik? (der Eine) die gewaltige? (der Andre) die betäubende? (Beide) Nicht den Kortez? (der Eine) noch bin ich entzückt! (der Andre) noch brausen mir die Ohren!

Zweiter Frag-Igel.

Ihr seid wahrhafte Männer, glauben muſs man euch beiden, und was ihr gehört habt, habt ihr gehört; aber habt ihr es auch gehört, wie ihr's hättet hören sollen? Du Nüchterner, du bist ein gescheuter Mann, mit dir läſst sich ein vernünftig Wort reden. Sag' mir, ist wirklich dem so, daſs Spontini den Lärmen will? woher weiſst du das?

Der Unterschwengliche.

Ei, ich höre ihn ja immer! und gilt mein Hören nichts?

Zweiter Frag-Igel (nachsaugend.)

Nicht wahr? den Gedanken eines Menschen muſs man nach seinem inneren Willen, und nach der innern Absicht messen? und die musikalischen Absichten muſs man nach der Partitur erweisen können? (Nüchterner unwillkührlich nickend.) Hier liegt sie offen; wir wollen nachsehen, was beigezeichnet ist. Da findet sich am häufigsten und anhaltendsten: p, pp, mf, ja sogar oft ppp; dagegen nur zuweilen, und nie anhaltend: f, noch seltener ff; und fff, wie mir scheint, gar nicht vor. Wenn nun ganze Nummern bis auf wenige Takte mit p, pp und ppp bezeichnet; und da wo f und ff vorkommt, solches nur wenige Takte angebracht ist, wo ist die Absicht des Lärmmachens zu entdechen? — oder steht es nicht so da?

Der Unterschwengliche.

Es steht zwar da, aber — — aber — die vielen Notenzeilen über einander, und also auch die vielen Instrumente zu gleicher Zeit machen einen Lärm, der — —

Dritter Frag-Igel (wird angesetzt.)

Also du meinst die Quantität könne eine andre Stärk-Qualität hervorbringen? — da glaubst du wohl auch, daſs das Gelispel oder leise Gemurmel von 2 Menschen zu einem Geschrei heranwachsen würde, wenn man einige hunderte zugleich lispeln, oder leise murmeln lieſse? — Wenn nun aber Gelispel, Gelispel bleibt; Gemurmel, Gemurmel; leise Sprechen, leise Sprechen; Lautsprechen, Lautsprechen; Gerufe, Gerufe; Schreien, Schreien, es mag ein jedes durch 2 oder durch 2000 Personen ausgeführt werden, so wird auch pp-pp p-p, f-f bleiben, gleichviel durch wenig oder viel Instrumente ausgeführt; wo es nicht so bleibt, ist die Ausführung daran schuld. (Mehrstimmigkeit giebt etwas, für dessen Begriff uns eine Benennung fehlt. Laſs 4 Sänger oder 4 Instrumente im Einklange (unisono) zu irgend einer bestimmten Stufe der Stärke betonen, dann ebenso vierstimmig einen Vierklang; so wird die Stärke dadurch nicht verändert, aber wohl die Kraft, denn ein Ausdruck im Einklange ist bei gleichbleibender Anzahl der Instrumente kräftiger als im Mehrklange. Eben so wenig wird durch mehrfache Besetzungen der einzelnen Stimmen deren Stärke verändert, sondern wieder nur deren relative Kraft; denn z. B. alle Violinen der Erde in einen Raum gedacht, sind nicht im Stande, die Stärke einer einzigen Posaune oder Trompete, nicht einmal die eines Hornes zu übertreffen, oder zu überwältigen). Nun?

Der Unterschwengliche.

Das mag im Allgemeinen wohl gelten, wird aber nicht gehalten: aus pp wird p, aus p wird mf u. s. w. Pauken, Posaunen, Trompeten, Becken, Triangel, und gar der muhamedanische Nachdruck, ich meine die Humanität der türkischen Trommel, — wer alles dieses gut heiſsen kann, zumal da erwiesen ist, daſs die christliche Türkheit die türkische überbietet. —

Vierter Frag-Igel.

Halt! jetzt trifft die Reihe die Herren im Orchester. — Um nicht die zu verletzen die jede Gränze genau zu beachten wissen, frage ich in deren Namen diejenigen, die oft durch unzeitigen Eifer jene Gemäſsigten überwältigen: was versteht ihr unter mf? (Alle) mittelmäſsig-stark.

Digitized by Google

Vierter Frag-Igel (nachsaugend.)

Ihr rechnet doch auch das ppp mit zum Begriffe: stark? — nun wohl, dann ist mf diejenige Stufe, die man weder stark noch schwach nennen kann. Laſst mir sie einmal hören. — Ei, meine Herren, das ist schon entschieden stark! mf heiſst ja nicht stark, dabei aber auch nicht schwach. — So! — jetzt werden wir auch ein Forte gewinnen, ohne daſs es ein Fortissimo wird, und ein Piano welches noch keinem mf zu ähnlich ist, und sogar auch ein ff bleibt noch möglich, ohne die Saiten bis zum Geschnarre zu überreiſsen, oder die Posaunen und Trompeten bis zum Zerplatzen anzublasen, und ohne die Pauke bis zum Zersprengen anzuhauen. — Ihr Herren von der stärksten Stärke, sagt mir doch, giebt es denn bei eurem Reiche eine Gränze, und welche ist diese? — (Antwort): Ei, mein gestrenger Herr Frager, wir wissen recht gut, daſs die Gränze des Wohlklanges auch diejenige der äuſsersten Stärke bestimmt, und daſs, so wenig der Sänger beim ff schreien darf, wir eben so wenig bis zum Harten und Unangenehmen losdonnern dürfen.

Vierter Frag-Igel.

Jetzt meine Herren habt ihr so richtig geantwortet, wie ihr eure Sache auch stets gut zu machen pflegt! —

Der Unterschwengliche.

Ja, da steckt es eben! und also habe ich recht. Ich bin ganz Deutschland, ja gröſstentheils Europa durchreiset; bei allen Bühnen wo diesen Lärm-Instrumenten Spontinische Rythmen gegeben sind, überschreiten sie die Gränzen des Anstandes; sie überschreien alle andern Instrumente. Folglich soll ein Tonsetzer diese ungebührlichen Lärmer so wenig als möglich bedenken.

Fünfter Frag-Igel.

Das „so wenig als möglich" kann doch wol nur heiſsen: nur so oft der Ausdruck der Wahrheit es erfodert?

Der Unterschwengliche.

Ein Narr kann mehr fragen als 10 Weise beantworten! und der Vernünftige schweigt. Ein andermal laſs ich mich auf's Beantworten gar nicht ein (geht murrend ab.)

Der Ueberschwengliche.

Jetzt wissen wir, zu welcher Partei du dich bekennst, und ich freue mich — —

Mit nichten! muſs ich dagegen antworten! Es giebt zweierlei Weisen der Kunstgestaltung überhaupt: die eine sucht alles, was in einem Gegenstande liegt, materiell zu versinnlichen, um dadurch auf das Gefühl, den Verstand und selbst auf die Vernunft zu wirken; die Phantasie des Zuhörers wird weniger berücksichtiget. Dieser sind die Franzosen zugethan; und es ist unverkennbar daſs Spontini diese Darstellweise sich zum Ziele gesetzt hat; daher die stete kräftige, wallende Thätigkeit, daher alles was Ruhe heiſst entfernt geblieben. Es giebt aber auch eine andre Weise der Kunstgestaltung, die mehr auf die Phantasie des Zuhörers zu wirken trachtet, um ihn dadurch in eine innere, höhere Welt zu führen. Aber nur durch zarte karakterische Anklänge wird die Phantasie herbei gelockt, vor Schimmer und Glanz wie vor allem Materiellen flieht sie, und verschlieſst ihr Auge. Deswegen hat Gluck in der Iphigenie es vermocht, vermittelst einer einzigen viertonigen Figur auf der Altviole uns den tiefinnersten Gemüthzustand des Orestes anschaubar zu machen. Durch diese Figur sehen wir ihn am Fuſse des Altars, sein Inneres einen finsteren Horizont um ihn verbreitend; die Grauen der Unterwelt zucken in seinem Gewissen gewittersammelnd herauf. Die schwangeren Nebel seiner geängsteten Einbildung wollen gebähren, und die Eumeniden treten hervor aus der höllischen Nacht, und seine Mutter. — Spontini würde sich nicht begnügen diesen gewitterschwangern Horizont blos der Phantasie des Zuhörers anzuvertrauen, sondern er sucht ihn, wie in der Olympia sich nachweiset, materiell zu veräuſserlichen. — — Beide Gestaltungsweisen sind kunstrechtmäſsig und jede kann richtig sein.

Spontini's Werke bilden eine eigne Gattung, die sich auszeichnet, einmal durch alles, was äuſserliche Gestaltung betrifft: denn jedes Musikstück hat schon bloſs seinem Umfange

Digitized by Google

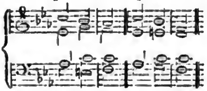
nach eine ausgezeichnet einfache, dabei groſs- und starkgliedrige Gestalt, die durch ein schönstes Ebenmaſs aller Theile unsre Theilnahme sich anfesselt; diese groſsgliedrige Wohlgestalt prägt sich durch flieſsende, mannigfaltige und ansprechende Rhythmen zu den zierlichsten und erkennbar bestimmtesten Umrissen aus; durch diese Umrisse flieſst harmonisches und melodisches Leben; dieses harmonisch melodische Leben wird fühlbar durch die leicht dahin hüpfenden Pulsschläge der Stärkausdrücke aller Grade, die weder krampfhaft heftig, noch schwerfällig stockend, sondern mit Ruhe und Anmuth stets zu rechter Zeit eintreten. Anderntheils zeichnen sich diese Werke eben so sehr durch ihren inneren geistigen Gehalt aus, überall Wahrheit im Ausdrucke; die Deklamation so richtig als kräftig; der Geist eines jeden einzelnen Stücks aufs bestimmteste den zu schildernden Gemüthszustand ausdrükkend; und das Ganze eine Grund-Tonfarbe enthaltend.

IV. Allerlei.

Bemerkung.

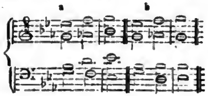
In dem neunten Hefte der Cäcilia ist eine Musterung mehrer Klavierauszüge vorgenommen, unter denen sich einige wichtige Werke befinden. Solche Musterung ist, besonders bei den wichtigen Werken, für unsere Zeit, wo so vieles gegen Ordnung und Regel strebt, höchst nöthig, indem die angehenden Harmonisten und Tonsetzer, die es redlich mit sich und der Kunst meinen, nach den Klavierauszügen wichtiger Werke zunächst greifen, um aus ihnen zu lernen, da ihnen die Partitur mitunter zu theuer ist, auch sie solche wohl gar nicht auftreiben können. Findet sich in solchen Klavierauszügen etwas das gegen allgemein gültige und unerläſsliche Regeln anstoſst, so muſs es zu Nutzen und Frommen vieler öffentlich angezeigt werden. Hr. Klage in Berlin hat vor nicht langer Zeit einen Klavierauszug von Grauns Tod Jesu veranstaltet, und ihn bei Christiani in Berlin verlegt. Wenn gleich manches gegen diesen Klavierauszug zu sagen ist, so wollen wir doch hier nur das Auffallendste melden. Gleich im ersten Choral Seite 1 Zeile 1, Takt 11, findet sich eine Fortschreitung reiner Quinten, zwischen dem Tenor und Alt, wie hier a zeiget, und diese hätte leicht vermieden werden können, wenn die Harmonie, wie bei b wäre gestellt worden.

a b



Seite 13, im zweiten Choral, Zeile 3, Takt 6 und 7 findet sich eine Quintenfortschreitung von der verminderten Quinte in die reine, zwischen dem Tenor und Alt, auch findet sich eben dieselbe Fortschreitung gleich darauf in demselben Choral, Zeile 4, Takt 8 und 9. Wie es steht, zeigt hier a, wie es hätte können vermieden werden b.

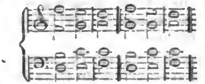
a b



Hält man es für gut, so viel wie möglich sich nur der Dreiklänge, im Choral zu bedienen, so muſs man bedenken, das die verminderten Dreiklänge fast ganz den Ausdruck der wesentlichen Septimenakkorde haben.

Im Choral Seite 48, Zeile 1, Takt 12, befindet sich abermals eine Quintenfortschreitung zwischen dem Tenor und Alt. Wie sie da steht, zeigt a, wie sie hätte können vermieden werden b.

a b



Sollte auch Hr. Klage nachweisen können, daſs alle diese hier angeführten Quintenfortschreitungen von Graun selbst sind niedergeschrieben worden, so ist er dadurch nicht entschuldigt, denn eine Quintenfortschreitung stört im Choral stets den Wohlklang. Wenn auch mancher diese hier angeführten Quintenfortschreitungen für ganz gut hält, so ist die Harmonie ohne sie doch immer wohlklingender und also bleibt gut, zwar gut, aber besser, ist besser.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 5. Oktober. —— Nro. 40. —— 1825.

II. Recensionen.

Methode de Violoncelle par I. J. F. Dotzauer. (deutscher und französischer Text — mit 2 Kupfertafeln, die Haltung des Instruments betreffend). Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis nicht angegeben.

In den vielen Schulen für das Cello, die wir schon besitzen, hat bisher immer noch ein wesentlicher Mangel geherrscht — denn es ist sowol im Text als in den Beispielen, welche in demselben vorkommen, wenig Rücksicht darauf genommen, den eigenthümlichen Karakter des Cello festzustellen; gröſstentheils ist es immer nur als Konzertinstrument behandelt, wobei denn mehr auf Fingerfertigkeit und Künsteleien, als auf guten Gesang gesehen worden ist. — Im Orchester ist das Cello von der gröſsten Wirksamkeit; hauptsächlich dient es dazu, den Violon zu begleiten, dessen Stimme es dann meistens um eine Oktave höher führt und dadurch deutlicher markirt; ohne diese Unterstützung würde der Violon meist undeutlich klingen. Oft aber führt auch das Cello seine eigene Melodie, die einen herrlichen Eindruck macht, wenn sie weder in der höchsten Höhe, wo Bogen und Finger mit einander um den Platz zu streiten scheinen, noch in zu schnellen Passagen auf der C- und G-Saite als undeutliches Gemurmel hörbar wird. Seiner Natur nach hat das Cello einen ernsten Karakter und es muſs hauptsächlich auf diesem Instrumente gesungen werden. — Hiermit wird aber nicht behauptet, daſs gar keine Passagen vorkommen sollen, sondern es wird nur gesagt, daſs das Cello seinem Karakter angemessen behandelt werden muſs.

Als erster Violoncellist seiner Zeit steht Bernhard Romberg da; er bezaubert allgemein und man darf behaupten, daſs er durch seinen seelenvollen Vortrag mehr auf die Zuhörer wirkt, als durch Passagen, welche, von ihm vorgetragen, freilich auch groſses Vergnügen gewähren. — Ganz derselbe Fall ist es mit L. Spohr, dem ersten Meister auf der Geige — sein Gesang auf diesem Instrumente ist das Höchste in seiner Kunst. —

Wie in früheren Zeiten das Cello behandelt ist und was schon der gröſste Musiker aller Zeiten, Sebastian Bach, gethan hat, um das Instrument zu vervollkommnen, davon vielleicht nächstens mehr. Jetzt vor allen Dingen zu dem vor mir liegenden Werke des Herrn Dotzauer. —

Das Werk ist deutsch geschrieben und in's Französische übersetzt. — Nach einer kleinen Vorrede des Uebersetzers spricht der Verfasser in der Einleitung von dem Umfange des Cello, wobei er wol zu viel Werth auf die hohen Töne des Soprans legt, die sich nach seiner Meinung zur muntern Laune und zum Scherze eignen; dieſs ist, genau genommen, dem Karakter des Cello zuwider. — Hierauf folgen 14 Abschnitte, die den eigentlichen Unterricht enthalten. Im ersten und zweiten ist vom Gebrauche der verschiedenen Schlüssel und vom Stimmen die Rede, der dritte Abschnitt handelt von der Haltung des Instruments und der linken Hand. Der Verfasser giebt rücksichtlich auf die Haltung des Instruments mehre Vorschriften; es läſst sich aber durchaus nicht fest bestimmen, daſs es

Digitized by Google

grade so und nicht anders gehalten werden muſs, und wie dem Rf. scheint, kann als allgemeine Regel nur diese einzige gelten: jeder Violoncellspieler halte das Instrument nach der Beschaffenheit des Baues seines Körpers, mithin, wie es ihm am bequemsten ist, und nehme dabei so viel als möglich Rücksicht auf körperlichen Anstand. Im vierten Abschnitte wird von der Führung des Bogens gesprochen; pag. 6., oben, heiſst es: „die Haare bestreichen die Saiten möglichst rechtwinklich — eines der Geheimnisse, einen guten Ton hervorzubringen.“ Der Verfasser hätte sich hier deutlicher erklären können. Allenfalls so: die Richtung des Bogens muſs gegen die der Saiten, wenn wir letztere senkrecht nennen, horizontal sein, so daſs da, wo der Bogen die Saiten berührt, von beiden vier rechte Scheitelwinkel gebildet werden. Lassen die Geheimnisse, einen guten Ton hervorzubringen, sich mittheilen, und giebt es deren mehre, wie aus den Worten des Verfassers, (eines von den Geheimnissen) leicht zu folgern ist, so hätte er billig alle angeben sollen. — Bei der Beschreibung der Figur pag. 9. oben, fehlt es an Deutlichkeit, so daſs der Schüler wenig oder nichts daraus lernen kann. Das Folgende in diesem Abschnitte, wo mannigfaltige Beispiele über den Bogenstrich angeführt sind, ist mit Fleiſs ausgeführt, nicht weniger der 5te, 7te und 8te Abschnitt, wo vom Fingersatz und von Doppelgriffen die Rede ist und auch Beispiele eingeführt sind, die dem Anfänger sehr empfohlen zu werden verdienen. Abschnitt 9 und 10 handeln von Trillern und Verzierungen; dieser Gegenstand ist wichtig und man kann den Schüler nicht genug warnen, sich eigener Verzierungen zu enthalten, und nur das zu spielen, was dasteht. Ein einfacher Gesang wird durch Schnörkeleien, am unrechten Orte angebracht, leicht verdorben; man zwinge sich daher nicht, die Mode mitzumachen und lege sich vielmehr mit ganzer Anstrengung darauf, mit gutem Tone vorzutragen, was nicht genug empfohlen werden kann. Pag. 45 ist das, was der Verfasser über das Ziehen von einem Ton zum andern sagt, vom Schüler nicht zu überschlagen. Bei dieser Gelegenheit mag zugleich eine kleine brauchbare Schrift von Joh. Friedr. Reichard — Königl. Preuſs. Kapellmeister — „Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten“ (Berlin und Leipzig bei G. J. Decker 1776) in Erwähnung gebracht werden. —

Nun folgt eine Abhandlung über die Flageolet-Töne, mit Beispielen. Pag. 48 schreibt der Verfasser: „der heutige geläuterte Geschmack will den Flageolet-Tönen im Solo weit weniger, als ehemals, Anwendung gestatten; dagegen sind sie, wenn man das Recitativ akkompagnirt, höchst schätzbar, weil sie dem Sänger einen sanften und höchst vernehmlichen Ton geben.“ Vor allen Dingen hätte alles in Beispielen deutlich gemacht werden sollen; — ich verstehe nicht, wie ein Recitativ mit Flageolet-Tönen begleitet werden kann, da es durchaus unmöglich ist, alle im Recitativ vorkommenden Akkorde in Flageolet-Tönen zu greifen. Vielleicht versteht Hr. D. darunter, daſs der Violoncellist, welcher das Recitativ akkompagnirt, nachdem er den Akkord angegeben, denjenigen Ton der Singstimme im Flageolet angeben soll, mit dem dieselbe einsetzt; dies ist aber nicht zu empfehlen, weil der Sänger, wenn er z. B. Bassist ist, oft eine Oktave tiefer anfangen muſs, als der Flageolet-Ton liegt, und auf diese Art mehr gehört wird, als nöthig ist und als gehört werden soll. — Ueberhaupt wäre zu wünschen, daſs Herr Dotzauer im 13ten Abschnitt, wo er insbesondre von der Begleitung des Recitativs spricht, die Sache recht handgreiflich gemacht hätte, statt daſs er diesen Gegenstand nur oberflächlich behandelt hat, so daſs der Schüler nicht daraus lernen kann, wie er ein Recitativ begleiten muſs. Der 11te Abschnitt spricht vom Pizzikato und der 12te vom Mitklingen der Töne. Im letzten Abschnitte sagt der Verfasser manches Gute über den Vortrag; — hier ist vor allen Dingen zu rathen, sich nach dem Spiel bewährter Virtuosen zu richten. — Im Anfange führt Herr Dotzauer mehre Bemerkungen an über die Entstehung

Digitized by Google

des Cello, über den Bau des Instruments und über die Saiten, welches alles lesenswerth ist. Hiermit schlieſst der Text und es folgen Pag. 63—110 eine Menge verschiedener Uebungstücke, die aber durchgängig mehr zur Gewinnung der Fingerfertigkeit, als des guten Tons sich eignen. — Im Ganzen liefert Herr Dotzauer uns, wenn auch grade nicht viel Neues, doch ein Werk, welches unter den bis jetzt geschriebenen bessern Violoncell-Schulen seinen Platz verdient.

Pag. 55., Zeile 4 von unten, soll heiſsen: statt Schreiber: Musiker. — Papier und Druck sind gut und sauber.

D..n.

Neun Gesänge zu Göthe's Faust, für Stimme und Pianoforte gesetzt von Justus Amadeus Lecerf. Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik.

(Schluſs aus No. 39.)

Weit erfreulicher ist No. 3., Tanz und Gesang der Bauern unter der Linde. Bäurische Zierlichkeit und Plumpheit, Flegma und Lust sind mit ergötzlicher Laune in diesem Liede vereinigt und besonders die ersten acht Takte sind durch karakteristische Haltung ausgezeichnet. Daſs der Komponist, vom Dichter abweichend, nicht die drei, sondern die zwei ersten Zeilen jedes Verses als abgeschlossenen Satz behandelt hat, giebt nur im letzten Vers:

Und seid mir nur nicht so vertraut!
Wie mancher hat nicht seine Braut

(hier voller Schluſs und zwei Takte Zwischenspiel)

Belogen und betrogen!

eine Sinnstörung und eben hier hätte zwischen der dritten und folgenden Zeile

Er schmeichelte sie doch bei Seit, —

eine Pause des Gesangs und Zwischenspiel gute Wirkung gethan. Allein bei allem Lobenswürdigen, das die Komposition enthält, kann Ref. doch nicht absehen, was das Gedicht dadurch gewonnen, ja er muſs behaupten, daſs es durch die musikalische Behandlung verloren hat. Göthe nennt sein Gedicht „Tanz und Gesang,“ aber dem Leser gilt es mehr: es ist der vollständige Liebesroman der Landleute, keine besondere Empfindung oder Begebenheit, sondern das Allbekannte, mit flüchtig andeutenden Zügen seiner Phantasie zurückgerufen. Jene Verse sind keineswegs der ganze Inhalt, und was sie dem Leser zur Ausfüllung überlassen, ist eher zu schauen, als mitzuempfinden. Die Musik kann aber zu der Ergänzung des Gedichts wenig thun und fesselt die freie Phantasie an eine bestimmte Empfindung, statt sie den ganzen Zustand dieses ländlichen Lebens und Liebens umfassen zu lassen. *)

Auch No. 4 scheint dem Ref. kein Gegenstand für Komposition; es ist nämlich der Monolog Faust's nach dem Spaziergange:

Verlassen hab' ich Feld und Auen u. s. w.

und

Ach wenn in unsrer engen Zelle u. s. w.

die Zwischenrede an den Pudel ist ausgelassen. Ref. hält dies Gedicht für unkomponirbar, wie er die Person des Faust selbst, diesen Spiegel und Inbegriff des geistigen Strebens, für unmusikalisch hält. Diesem rein geistigen Ringen, das erst in der Hexenstube sich verwandelt, steht das sinnliche Element und somit die Geist und Sinn verschmelzende Tonkunst fern und ausgeschlossen, und Ref. könnte sich eben so gut Napoleon am Niemen singend vorstellen, als Faust hier. Man betrachte auch die eigentliche Bedeutung der Verse. Faust ist dem Erdgeist unterlegen und nur ein Anklang des Glaubens seiner Kindheit hat den Giftbecher von seinen Lippen gezogen. Der Spaziergang führt ihn auf die Nichtigkeit seines Strebens, die geheimniſsvolle Erscheinung des Hundes in das Labyrinth seiner Begehren, seines unklaren Wollens zurück, und was jene Verse

Verlassen hab' ich Feld und Auen u. s. w.

enthalten, ist mehr Anschauung und Gedanke, als wahre Empfindung. Wie diese letztere Göthe hervorbrechen läſst, zeigt der Ostermorgen,

*) Man vergl., was bei einer andern Gelegenheit über dichterische Pausen gesagt ist: der Ztg. erster Jahrg. No. 46 S. 391.

Digitized by Google

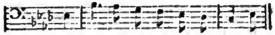
das Glaubensbekenntniſs vor Gretchen, und daſs hier keine reine, ungestörte Empfindung wallt, beweiset nebenbei die Nähe des Hundes, die Unterbrechung und vor allem der Fortgang

> Aber ach! schon fühle ich, bei dem besten Willen,
> Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen.

Das alles hat nun der Komponist bei Seite werfen müssen, um aus dem bedeutungsreichen Monolog — einen allgemein frommen Gesang zu machen. Dazu hätte er bessere, das heiſst schlechtere Gedichte gefunden, wenn ihn nicht ein an sich achtbarer Antheil an Faust verleitet hätte, lieber diesen auf einen niedrigern Standpunkt herabzuziehen. Dies hat sich denn gestraft; denn neben dem reichen und tiefen Inhalte der Verse erscheint die Komposition in der That gar zu nüchtern und so gewiſs der Gehalt von Versen, wie:

> Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
> Ach! nach des Lebens Quelle hin,

in liedesmäſsiger Behandlung nur geschmälert werden kann, so hätte doch der Komponist seiner Weise weniger Kühle und Müdigkeit und mehr von der Sehnsucht nach Frieden, die Fausts Grundempfindung hier ist, geben sollen. Besonders ist die in Vierteln sich gleichförmig hinziehende Begleitung und ein trockenes Hersagen des Textes, wie z. B.



von nachtheiliger Wirkung. Wieviel mehr Musik bieten solche Verse unkomponirt!

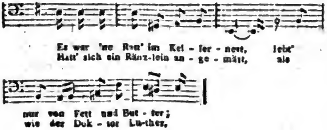
Unter No. 5 und 6 erhalten wir aus der Zeche lustiger Gesellen die Lieder

> Es war eine Ratt' im Kellernest,

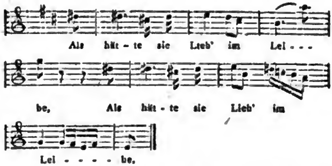
und

> Es war einmal ein König.

Das erste hat einen frischen, derben Anfang:



der Fortgang ermattet und die schmachtende Oberstimme des Chorus



ist dem Ref. nur als jene karrikirte Sentimentalität, an der man sich wol einmal erlustigt, erklärlich. Solch possenhafter Zug verdiente wol in der Komposition dieses Liedes festgehalten zu werden; Ref. ist aber ungewiſs, ob der Komponist ihn beabsichtigt, denn die Stelle ist „jauchzend“ bezeichnet. — Das zweite jener Lieder, das unter andern auch von Beethoven komponirt ist, zeigt nichts bemerkenswerthes. Am besten werden wol solche Gesänge beim Vorlesen improvisirt.

Die folgenden Gedichte sind sämmtlich zur Komposition nicht nur geeignet, sondern derselben so würdig, wie je ein Gedicht. Allein die Aufgaben sind schwer, so schwer, daſs Ref. unter vielen Behandlungen, die er kennt, noch keine für gelungen erklären kann; auch die vorliegenden nicht. Man zeihe ihn daraus, überhaupt aus dieser ganzen Beurtheilung nicht einer zu weit getriebenen Strenge. Wer sich Faust, das höchste Gedicht, zum Gegenstande ausersieht, an den darf man die höchsten Foderungen machen. Manches, was sonst des Lobes sicher wäre, muſs hier für unbefriedigend erkannt werden.

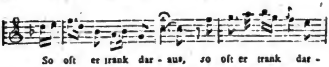
Dies ist gleich mit No. 7, der Ballade

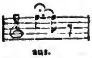
> Es war ein König in Thule,

der Fall. Ist es denn dem Dichter nur um ein Lied zu thun gewesen? So oberflächlich ist bei Göthe und besonders in Faust nichts. Diese Ballade, deren geschichtlicher Inhalt mit Margarethens Lage scheinbar gar keine Verbindung hat, ist die geeignetste, ihren beunruhigten Zustand durchblicken zu lassen, die zarteste und dabei treffendste Seelenmalerei.

Digitized by Google

Indem die erste, unerkannte, kaum gefühlte Regung der Liebe in ihr erwacht, zieht es sie zu dem Liede der reinsten, geistigsten Liebe hin, die an der todten Gabe aus lieber Hand lebt und stirbt. Dies in Bezug auf Margarethe. An sich fodert die Ballade nothwendig den Ton des Alterthums, denn solche Liebe, solch Leben und Enden ist nicht modern, gehört nicht einmal in Fausts Zeit, sondern in das Kindesalter eines nordischen Volks; neben diesem Grundtone muſs eine tiefe Empfindung sich eher verbergend herausfühlen lassen, als hervordrängen. Diese Foderungen sind nun von Herrn Lecerf so wenig, als von seinen Vorgängern erfüllt. (Zelter hat wenigstens den alterthümlichen Ton getroffen) und wir müssen Margarethe und die tiefere Bedeutung, die Seele der Ballade, vergessen, um die an sich recht sanfte und angenehme Melodie zu genieſsen. Durchaus tadelnswerth scheint dem Ref. die dreimalige Wiederholung der zwei letzten Zeilen des zweiten, vierten und sechsten Verses (der Komponist zieht nämlich zwei und zwei Verse zusammen) die sich in ein modernes weichliches Schmachten — dem gesunden Mädchen so fremd — verirrt.





Die Textunterlegung in der letzten Phrase wollen wir für einen Druckfehler gelten lassen, müssen aber noch dieses grundlose Versteigen in die Höhe, während die ganze Melodie in der Tiefe verweilt und nie d übersteigt, tadeln. Der Komponist hat die tiefere Oktave zugesetzt, aber gewiſs die höhere (wie obsteht) beabsichtigt, denn ohne höher Hinaufsteigen würde der Schluſs, wie er einmal angelegt ist, noch weniger bestehen können.

No, 6 ist Gretchens (es verdient wol bemerkt zu werden, daſs sie hier zum ersten Male Gretchen, genannt wird. Nur in dem Gespräch über Glauben und in der Schluſsscene heiſst sie noch Margarethe) also Gretchens Lied

Meine Ruh' ist hin.

Die Komposition zeigt, daſs der Komponist bei ihr bewegt gewesen ist; aber dem Gedicht und Gretchens Zustande entspricht sie nicht. Die nagende Unruhe, die Verwirrung und Angst und dieses leidenschaftliche Glühen und Begehren nach ihm hin, dieses Vergehen in ihm — wer mag alles aufzählen, was in diesen Zeilen lebt, — das fehlt, und man findet mehr Hinarbeiten nach einer Empfindung, als wirkliches Gefühl, was denn wieder ein Hinauftreiben in das hohe ges, as, b, in Ges- und Des-dur, nach sich zieht und darnach einen schnellen und befremdenden Fall in die Tiefe und nach F-moll (der Tonart des Stückes) nothwendig macht. Vollkommen unwahr und mit jenen hinaufgetriebenen Stellen um so schroffer kontrastirend sind die beruhigenden Abschlüſse in As- und Des-dur bei den Zeilen

Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus

und

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin,

besonders bei letztern, die schon in die heiſseste Leidenschaft hinein ziehen. Bei so reichem Inhalte des Gedichts für Musik hätte der Komponist sich die Ausmalung einer Aeuſserlichkeit wol sparen können. Der Dichter hat den Monolog überschrieben „Gretchen am Spinnrade allein," und wol nichts damit gemeint, als wie die beunruhigenden Vorstellungen das arme Mädchen unablässig verfolgen und wie jene mechanischen Geschäfte des zweiten Geschlechts das Träumen und Brüten über Herzensangelegenheiten begünstigen. Will man diese Andeutung, wie der Komponist durch die Malerei in der Begleitung

gethan hat, in den Ausdruck der Empfindung hineinziehen, so erscheint sie kleinlich und störend.

Die letzte und beste Komposition, No. 9, ist Gretchens Gebet vor der mater dolorosa

Digitized by Google

Ach neige
Du Schmerzenreiche,
Dein Antlitz, gnädig meiner Noth.

Allein auch in ihr scheint dem Ref. der Dichter nicht erreicht und der Ton verfehlt. Noch ist Gretchens Schuld geheim, noch ist es nur ihr verborgenes Leiden, ihr Gewissen und ihre — Liebe, was sie ängstet; Lieschens scharfe Zunge hat noch nicht sie selbst getroffen und so stiehlt sie sich einsam und geheim zu dem Andachtsbild im Zwinger, um zu beten und in das Gebet drängt sich ihr Weh und in der zerschneidenden Angst und Klage wendet sie sich zu der gewohnten Formel des Gebets zurück, zu der Hoffnung und Mittlerin ihres Geschlechts. Diese Mischung von demüthigem gewohntem Gottesdienst und neuem unaufhaltbarem Leid hat unser Komponist nicht wiedergegeben. In seiner Komposition ist ein gewisser äuſserlicher, fast theatralischer Prunk und eine Feierlichkeit, die für Gretchens geheime Andacht im Zwinger nicht paſst und bei der wir ihren kindlichen Karakter, ihren Zustand und die Umgebung vermissen. Lobenswerth ist die Anknüpfung der Gebetformel gegen das Ende, besonders in harmonischer Beziehung, wenn man von der Verfehlung des Karakters absieht.

So viel nun auch nach Ref. Ansichtweise an den vorliegenden Kompositionen auszusetzen ist, so darf doch das Streben des Komponisten, etwas Solides zu leisten, nicht verkannt werden und man muſs ihm nur wünschen, daſs er sich bei künftigen Kompositionen nicht an einer, blos verständigen Erkenntniſs vom Gehalte des Gedichts betrügen läſst, sondern sich geistig und sinnlich — sein ganzes Wesen mit dem ganzen Wesen des Gedichts erfüllt. M.

III. Korrespondenz.

Haidn's Jahreszeiten, aufgeführt zu Greifswald, den 9. September 1825.

(Eingesandt.)

Die groſse Vorliebe, welche man jetzt überall der Musik zollt, der Eifer, mit welchem man die Ausbildung in derselben betreibt und die Unverdrossenheit, mit welcher man die mit gröſsern Musikaufführungen überall verbundenen Mühseligkeiten und Kosten nicht scheut, sind gewiſs eine sehr erfreuliche Erscheinung unsrer Zeit und verdienen alle nur mögliche Aufmunterung und dankende Anerkennung. Wir fühlen uns verpflichtet, letztere gegen den Herrn Professor Lithander für die gestern von ihm unternommene Aufführung von „Haidn's Jahreszeiten" auszusprechen. Dieselbe gebührt ihm um so mehr, als er hier weder einen schon bestehenden Singerverein, noch ein eingeübtes vollständiges Orchester vorfand, vielmehr beide erst zur Ausführung des groſsen Werkes vereinigen und bilden muſste. Wer aus eigener Erfahrung weiſs, welche unendliche Geduld und Mühe es kostet, einem Sängerchor, welches erst aus meist ungeübten Dilettanten zusammengebracht werden muſs, die nöthige Festigkeit und intensive Stärke, und einem zahlreichen Orchester, welches in dieser Vollzähligkeit selten, oder nie bei gröſsern Gesangstücken mitgewirkt hat, die erfoderliche Diskretion mitzutheilen, wie viel örtliche Schwierigkeiten und Verdrüſslichkeiten, in einer kleinern Stadt zumal, zu beseitigen und zu vermeiden sind, wie der pekuniäre Gewinn endlich oft kaum zur Deckung der nothwendigsten Kosten hinreicht — wird mit uns einverstanden sein, daſs sich Herr Lithander die gegründetesten Ansprüche auf Dank erworben und unter den obwaltenden Umständen sehr viel geleistet hat, wenn freilich auch noch Manches zu wünschen übrig geblieben ist.

Jetzt zur Beurtheilung der Aufführung selbst. Fräulein Lithander, als Sängerin und Klavierspielerin bereits dem musikalischen Publikum vortheilhaft empfohlen, sang die Sopran-Solo-Partie so, wie man es von einer Schülerin der Madame Schulz zu erwarten berechtigt ist. Ref. hat diese Partie zweimal von der letztern in Berlin singen gehört und muſste hier bei manchen Stellen seine Augen zu Hülfe nehmen, um sich zu überzeugen, daſs es nicht zum dritten Male der Fall sei: so

Digitized by Google

überraschend war die Aehnlichkeit in Bildung des Tones und in Ausſprache der Worte. Die junge hoffnungsvolle Sängerin hat sich allerdings in ihrer Meiſterin ein groſses und der Nacheiferung würdiges Muster gewählt, aber wir warnen sie dennoch vor dem, was man überhaupt Manier in der Kunst nennt, weil diese an sich schon durch eine gewisse Einseitigkeit beengt ist.

Die Partie des Lukas hatten zwei Dilettanten unter sich getheilt, von denen der eine in der ersten und vierten, der andere in den beiden mittleren Abtheilungen sang. Wir würden dem ersteren von ihnen den Preis zuerkennen. Beide besitzen schöne und jugendlich frische Stimmen; aber der Mangel einer schul- und kunstgemäſsen Ausbildung derselben wurde namentlich beim Vortrage der schönen Arie aus E-dur im Sommer, und fast sämmtlicher Recitative zuweilen recht fühlbar. Dagegen wurde die schwierige Arie aus E-moll im Winter recht brav gesungen, besonders gelangen dem Sänger die Koloraturen im Schlusse derselben, ein Zeichen, daſs er eine geschmeidige und bildsame Kehle besitzt. Möchten beide Herren sich hierdurch aufgefodert fühlen, ihr schönes Talent auszubilden. Bis jetzt ist es nur einem rohen Edelsteine gleich zu achten, dessen Werth durch das gutgemeinte, aber nicht sachverständige Urtheil Mancher zuweilen überschätzt worden sein mag.

Herr G. Reichardt, aus Berlin, als Komponist und als Sänger gleich rühmlich bekannt, sang die Partie des „Simon" vortrefflich und gewährte uns im Vortrage seiner schönen Arien einen ungetrübten Kunstgenuſs. (Sein Vater, Landprediger in Alt-Vorpommern, unweit Greifswald, hat sich seit vielen Jahren groſse Verdienste um die musikalische Ausbildung seiner Umgegend erworben, so wie es auch seinem Eifer für die gute Sache gelungen ist, in neuester Zeit die Anfangs für unmöglich gehaltene, für Landgemeinden höchst schwierige Einführung der neuen Liturgie in seine und die benachbarten Kirchen zu bewerkstelligen. Auch zu dieser Vorstellung sandte er fünf seiner Töchter zur Verstärkung des Alt, deren jüngste kaum das 12te Jahr erreicht haben mochte.)

Die Chöre gingen im Ganzen präcis und gut, auch der sehr schwierige Jagd- und Wein-Chor. Freilich wäre mehr Vollzähligkeit zu wünschen gewesen, denn das Piano war manchmal kaum zu hören, und das Forte artete zuweilen in Schreien aus. Auch verrieth es eine Schwäche des Chors, daſs man mitunter einzelne leitende Stimmen vorhörte, denn entweder ist der Chor nicht fest und kein Ganzes, wenn er erst von einzelnen Stimmen gleichsam in Gang gebracht werden muſs, oder er setzt fest und ruhig ein, und dann verrathen sich diese einzelnen Stimmen als solche, die voreilig sind und sich nicht nach den andern zu richten verstehen. Hier schien der erstere Mangel obzuwalten. Aber diese Ruhe und Festigkeit, dies — man nennt es Eingesungensein, in welchem die Berliner Singakademie zur Zeit wohl noch unübertroffen ist — kann nur erst durch fortgesetzte und fleiſsige Uebung und durch eine zahlreiche Theilnahme aller Musikfreunde, die irgend Stimme besitzen erlangt werden.

Das Orchester war recht brav. Von einzelnen Irregularitäten bei der zweiten Violine, von dem um einen halben Takt zu frühen Eintritte der ersten Violine im Jagdchor an einer der gefährlichsten Stellen, von der lange nicht scharf genug markirten Begleitung der Oboe im Sommermorgen, von dem ängstlich und unsicher ausgeführten Horn-Solo in der gleich darauf folgenden Baſsarie etc. schweigen wir billig: da dergleichen kleine Schwachheiten Menschlichkeiten sind, die bei jeder gröſsern Aufführung an den Tag zu kommen pflegen. Indeſs hätte diese der Dirigent so wenig durchlassen sollen, als die Auslassung einiger Kreuze etc. die auch schon in der Generalprobe hörbar war, und ihren Grund wahrscheinlich in der Unkorrektheit der ausgeschriebenen Stimmen hatte. Uebrigens fanden wir die Besetzung der Baſsinstrumente zu schwach und vermiſsten ungern das Tambourin im Weinchor.

Hr. Prof. Lithander dirigirte die Aufführung mit lobenswerther Ruhe und Besonnenheit.

Digitized by Google

Aber er war dennoch nicht vollkommen Meister seines Orchesters. Wir haben mehrmals bemerkt, daſs er die Tempi sich vom Orchester geben lieſs, anstatt sie selbst zu markiren; daher kam es, daſs schon das Vivace der Ouvertüre übereilt wurde und daſs besonders die Fugen an Klarheit verloren, weil sie fast alle zu rasch wurden. Ein fester Aufschlag verhindert dies oft im Entstehen, wenn gleich nicht das allerdings lästige Trommeln mancher Dirigenten mit der Battute nothwendig ist. Auch konnte uns die Begleitung der Recitative nicht zusagen. Herr L. accompagnirte sie zu leise auf einem schwachen Fortepiano, dessen Deckel nicht geöffnet und noch dazu mit vielen Musikalien beschwert war, die den Ton noch mehr hemmten. Auch die Bässe waren viel zu schwach, so daſs der Zweck, durch das Akkompagnement den Sänger zu halten und zu tragen, fast ganz verfehlt wurde. Ref. erinnert sich sogar, daſs Herr L. in dem Recitative, welches der Tenor-Arie im Winter vorangeht, einen gebundenen Akkord nochmals anschlug und dadurch die von der Singstimme bereits vorbereitete Modulation störend unterbrach. Im Ganzen fiel bei den Recitativen das Orchester zu spät ein, so daſs eine zu groſse Lücke zwischen dem Sänger und dem Orchester entstand, wodurch natürlich manche kräftige Stelle verloren ging.

Wir haben offen gerügt, was zu rügen gewesen ist, in der Ueberzeugung, dadurch auf diese oder jene Weise zu nützen; man wird also hoffentlich unsern Bemerkungen nicht bloſse Tadelsucht als Beweggrund unterlegen. Man findet in den gebildeten Ständen hier soviel wahren Kunstsinn, eine so groſse Ausbildung im Technischen der Kunst, daſs es nur eines geringen Fingerzeiges bedarf, um mit solchen Mitteln sehr viel zu leisten. Als solchen wünschen wir das angesehn zu wissen, was wir über die Mängel des Chors gesagt haben. Bildet sich hier wieder ein feststehender Singverein, der mit Liebe geleitet und mit allgemeinem Interesse unterstützt wird, so werden die Mitglieder desselben sich selbst u. ihren kunstsinnigen Mitbürgern öfters die Freuden eines wahrhaften Kunstgenusses bereiten, und auch im Fache der Vokalmusik den Grad der Vervollkommnung erreichen, auf dem sie groſsentheils in dem der Instrumentalmusik stehen. Namentlich möge Herr Prof. Lithander in der gerechten Anerkennung seines Verdienstes eine Aufmunterung finden, die zahlreichen Kunstfreunde der hiesigen Gegend recht bald wieder durch die Aufführung eines ähnlichen Meisterwerkes zu erfreuen und ihnen Gelegenheit zu geben, ihren Kunstsinn mehr zu bethätigen, als es hier und da bis jetzt geschehen ist. H.

IV. A l l e r l e i.

Nachtrag über das Dies irae.

Herr G. W. Fink hat in einem neulich in der Leipziger musik. Zeitung Nro. 28. abgedruckten Aufsatze Alles, was sich über den wahrscheinlichen Urheber dieses Gedichts anführen lieſs, fleiſsig zusammengestellt.

In Hinsicht der Uebersetzungen und Kompositionen aber findet man noch einige Lücken, die ich mir erlaube zum Besten der Leser, die sich für diesen Gegenstand interessiren, in diesen Zeilen auszufüllen.

Auſser den von Hr. Fink genannten Uebersetzungen wird noch eine in dem Münchner und Kostnitzer Kathl. Gesangbuche angeführt, die ich nicht kenne, und die wahrscheinlich von der Bearbeitung Franz Stiedels (in den Liedern aus den röm. Tagzeiten und Meſsbüchern übersetzt Wien 1773) verschieden ist. Ferner hat auch der Philosoph I. G. F i c h t e, dieses Gedicht metrisch übersetzt; ich erinnere mich aber nicht, in welchem Journale ich seine Bearbeitung gelesen. Nächstdem sind die Bearbeitungen von den Dichtern F o u q u é und Fr. K i n d (leztere im Morgenblatte 222, 1817) nicht zu übergehen. Eine andere ist von Adolph Ludwig Follen (in den alten christlichen Liedern und Leichengesängen Elberfeld 1819); die neueste befindet sich in dem Dom heiliger Sänger von Silbert (mit Vorrede von Fr. Schlegel) Vgl. Litterbl. zum Morgenblatt Nr. 42. Jahrg. 1821. Nur anhangsweise will ich bemerken, daſs ich dem Klavierauszuge des c h e r u b i n s c h e n Requiems (bei Breitkopf und Härtel erschienen) einen Text untergelegt habe, da sich die vorhandenen der Musik nicht genau fügen wollten, dabei aber habe ich das Anwendbare aus Clodius und Eberlings Uebersetzung benutzt.

Unter den Komponisten des Requiem vermiſst man besonders M i c h a e l H a i d n, Vogler, Neukomm und Gottfr. Weber.

A. W e n d t.

Redakteur: A. B. M a r x. — Im Verlage der S c h l e s i n g e r schen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

B E R L I N E R
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Z w e i t e r   J a h r g a n g.

Den 12. Oktober. ——— Nro. 41. ——— 1825.

II. Recensionen.

1) Grande Sonate pour le Pianoforte, composée par Charles Marie de Weber. Op. 49. No. 3 des Sonates. Berlin, chez A. M. Schlesinger. Prix 1 Thlr. 12 Gr.

2) Sonate für das Pianoforte komponirt und dem Herrn Hofrath Friedrich Rochlitz gewidmet von Karl Maria von Weber Op. 70. 4. Sonate.

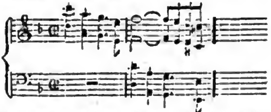
Wenn wir zwei Werke eines so berühmten Verfassers in der Beurtheilung (oder besser in unserer Ansicht darüber, da das Wort Beurtheilung einem so ausgezeichneten Manne gegenüber etwas Anmaſsendes hat) zusammenziehen, so geschieht dies nicht, um, wie das wol mit unbedeutenden Produktionen gehalten zu werden pflegt, mehre opuscula in einem Zuge mit Steck- oder Empfehlungsbriefen zu versehen, sondern weil sich aus der Vergleichung derselben vielleicht manche Ansicht der neuern Musik überhaupt ergeben möchte, die nicht ohne Interesse für den Beobachter der „am sausenden Webestuhle schaffenden Zeit" sein dürfte. Zwischen beiden Sonaten liegt, so weit wir uns erinnern, ein Zeitraum von wenigstens vier bis fünf, vielleicht sechs bis acht Jahren und länger, während welcher der Komponist die entscheidendsten Erfolge seines Talents erfahren hat. Oeffentlichkeit erzieht und bildet auf groſsartige Weise; der Einfluſs einer solchen Popularität, wie sie Herr v. Weber genieſst, ist kaum zu berechnen. Daher scheint es uns nothwendig, daſs sich zwischen diesen beiden Sonaten Vergleichungs- und Unterscheidungspunkte auffinden lassen müssen, die auf entscheidende Resultate sowol in der Seele des Künstlers selbst, als auch in dem Zustande der Kunst überhaupt seit dem Verlauf mehrer Jahre hindeuten. Bei der Erscheinung der ersten Sonate war Rossini's Einfluſs auf die musikalische Welt noch im Werden; er war noch nicht über die Alpen gedrungen. Spontini's Name galt hauptsächlich nur wegen des groſsen Erfolgs, den die Vestalin gehabt hatte. Beethovens Fidelio hatte man kaum zu verstehen angefangen, denn er war erst selten gehört worden; selbst die damals schon vollendeten Symphonien dieses Meisters kannten wir nur höchst unvollkommen. Ohne zu untersuchen, ob die angeführten Erscheinungen klassisch oder alexandrinisch genannt zu werden verdienen, läſst sich doch nicht läugnen, daſs ihr Einfluſs auf das Publikum groſs, ja unermeſslich ist, und daſs folglich eine Rückwirkung auf die, in solcher Zeit den Gipfel ihrer Laufbahn erreichenden Individuen unvermeidlich, selbst nothwendig ist. Aus diesen vorangeschickten Bemerkungen wird sich der Gesichtspunkt begreifen lassen, aus dem mir diese Werke des verehrten Meisters erschienen sind. Was ich dafür oder dagegen sage, will ich nicht als eine Entscheidung der streitigen Sache ansehn, sondern nur als fragliche Bemerkungen betrachtet wissen, die es gern eingestehn wollen, wie sich der Schreiber dieses in Ansicht und Kenntniſs weit unter dem berühmten Verfasser fühlt und seine Belehrung achtend anerkennen würde. *)

*) Man miſsverstehe diese Worte nicht dahin, daſs ich der Meinung sei, der Kritiker müsse besser machen können, was er tadle; dann wäre jede Kritik eine un-

Digitized by Google

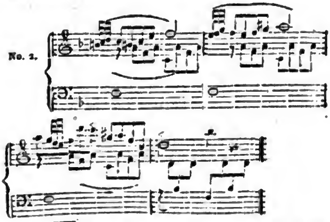
Die erste der vorliegenden Sonaten, D-moll, beginnt mit einem Allegro feroce im C-Takt. Der Karakter ist aufangs mehr der der Phantasie als der geregelten Sonate. Kühne seltnere Rythmen mit wirkungsvoll dazwischengelegten Pausen scheinen erst einigemal kräftig anzustoſsen, bis das Ganze in seinen groſsen fortreiſsenden Lauf kommt. Aus dem wilden Karakter geht es allmählig gegen den Anfang der zweiten Seite in einen sanfteren melodischen Fluſs über. Doch dieser wird bald unterbrochen und der zweite, am meisten im Fortgange benutzte Satz, tritt folgendermaſsen mit energischer Kraft ein.

No. 1.



Doch scheint er uns nicht in demselben Maaſse wirksam zu bleiben, indem sich zu schnell für unser Gefühl eine vielleicht zu lange, in den milderen melodischen Gegensatz der Sonate einleitende Stelle ausschlieſst. Dieser Gegensatz hat den Karakter sanfter Grazie, eine Farbe des Ausdrucks, der auch die Tonart, F-dur, sehr angemessen ist. Niemand wird darin des geschätzten Komponisten Weise verkennen.

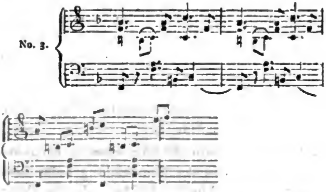
No. 2.



ausſprechlich groſse Anmaſsung. Allein bei einem Manne von solcher Einsicht, solchem Gewicht, wie Herr v. Weber, ist es, scheint mir, verzeihlich, wenn ein Beurtheiler in den Stellen, wo er mit dem Schöpfer eines Werkes nicht einig werden kann, nicht zu blind der Unfehlbarkeit seiner Meinung traut.

Im Ganzen hält sich jetzt die Sonate in F-dur bis zum Schluſs des ersten Theils. Doch bleibt der Karakter des angeführten melodischen Satzes nicht der allein vorherrschende, sondern er verbindet sich mit demselben durch zweckmäſsige Bindungssätze und ein bewegter, wenn wir uns das Ausdrucks bedienen dürfen, vom Wiegen zum Wogen anschwellender Zwischensatz, der weniger auf Melodie, als auf Verflechtung von Figuren beruht und auf diese Art sehr schön vermittelnd zwischen beiden oben angeführten Hauptelementen der Sonate steht. Um ihn anzudeuten, mögen nur drei Takte davon hier stehn:

No. 3.

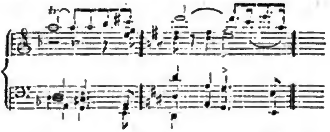


So hätten wir denn vier Motive, die gewissermaſsen das Skelett oder den Kiel dieser Sonate bauen. Sie entwickeln sich im ersten Theile in leichter natürlicher Folge aufeinander, ohne daſs sie (eine kleine Andeutung gegen den Schluſs ausgenommen) Verwandschaft mit einander verrathen. —

Der zweite Theil tritt mit dem energischen Einleitungsthema (ich muſs bitten darüber die Sonate selbst nachzusehn, weil es zu lang zur Anführung ist) allein in D-dur wieder ein, wodurch es an Feuer vielleicht noch gewinnt. Zunächst folgen dann mit einigen freien Veränderungen die Hauptmomente der Einleitung gedrängter auf einander und dann beginnt Pag. 7, Syst. 1. die Verarbeitung der angeführten Motive, die im ersten Theile nur nebeneinander standen. Das **erste** und **dritte** der angeführten Themate treten jezt in Kampf mit einander, indem das erste sich in allen Stimmen als Kontrapunkt zeigt, das dritte dagegen oft mit eingreifender Gewalt sich da-

Digitized by Google

zwischen wirft, als wenn es auch die Uebermacht des ersten bekämpfen wollte. In diesen Kampf tritt plötzlich mit groſser Wirkung das Hauptthema der Einleitung ein und entscheidet den Sieg für das Thema, indem es dies sogleich als Kontrapunkt beibehält. Man sehe.



Hier scheint der Knoten der Sonate gelöst. Jetzt tritt mit den gewöhnlichen Veränderungen, oder besser Konzentrirungen und Verstärkungen, der erste Satz wieder ein und indem nun die Hauptmodulation desselben eine andere Wendung nimmt, (der Wendepunkt ist bei dem melodischen Thema, unter dem angeführten No. 2, welches jetzt in D-dur eintritt) um in der Haupttonart zu schlieſsen, hören wir den ersten Satz in verwandelter Gestalt wieder, indem sich seine Bestandtheile näher einander anschlieſsen und in interessanter Verflechtung den Schluſs herbeiführen. — Aus der entworfenen Skizze sehen wir, daſs Herr v. Weber die, den Sonaten eigne Form streng, wiewohl mit der Freiheit, die jedem Dichter zusteht, anerkannt hat. Es herrscht, und das ist die Bedingung jedes Kunstwerks, eine schöne Unterordnung der Theile unter das Ganze, jener Gehorsam gegen das Gesetz, in dem allein die wahre Freiheit besteht. Nirgend wird uns Zwang sichtbar, und doch erkennen wir Herrschaft. Nicht so unbedingt kann ich nach reiner Ansicht sagen: „Nirgend wird uns Willkühr sichtbar und doch erkennen wir Freiheit.“ Es scheint uns, als habe der Komponist besser gelernt, dem strengsten Gesetz zu geborchen, als seinen Willen zu zähmen, wenn er diesem einmal Freiheit gelassen hat. Eine Stelle, wo uns dies statt gefunden zu haben scheint, ist schon oben angedeutet. In gleicher Art erscheinen mir die Ueberleitungen zu dem unter No. 3. angeführten Satz (Pag. 4, Syst. 4, bis Pag. 5, Syst. 3.) und in der Wiederkehr Pag. 10. Hier entfernt sich der Komponist, unseres Erachtens, zu weit von der Hauptrichtung und sucht seinen Effekt mehr in dem Materialismus des Instruments und der Töne, als in ihrer Wesentlichkeit. Daſs diese Ausschweifungen in sich nicht ohne Interesse sind, dafür bürgt der Name des Meisters. —

Es kam hier darauf an, den Styl dieser Sonate im Allgemeinen zu bestimmen; deſshalb lieſsen wir uns auf die genaue Auseinanderlegung des ersten Satzes ein. Allein schwerlich möchte es uns der Raum dieser Blätter gestatten, für jeden Satz einen so bedeutenden Umfang in Anspruch zu nehmen. Deſshalb sei es uns vergönnt, die beiden nächsten Sätze allgemeiner zu behandeln. Der Ruf des Komponisten fodert es überdies nicht mehr, daſs man das Publikum mit ihm bekannt zu machen suche; sein Name allein giebt sicheres Vertrauen, daher wird es uns auch von dieser Seite niemand verargen. Das Andante (D-dur) so schön die Hauptmelodie ist, so interessant sie behandelt wird, scheint uns an dem, im ersten Satze angedeuteten Mangel am meisten zu leiden. Die Abschweifungen entfernen sich zu weit vom Ziel und haben ihre Wirkung zumeist in dem Instrumente und in der Virtuosität des Spielers. Doch ist die Form des Ganzen immer gewiſs sehr schön, die man am besten seine Variation nennen könnte; Haidn war der Hauptgründer derselben und hat sie in seinen Symphonien oft meisterhaft behandelt. — Also in dieser Beziehung ist es dem Komponisten wiederum nachzurühmen, daſs er das Gesetz verehrt, wenn gleich ihm eine gewisse Ungebundenheit oft vielleicht zu lieb ist.

Für den gelungensten Satz in der Ausführung, so wie für den kecksten in der Erfindung müssen wir das Rondo presto (D-dur ¾ Takt) halten. Es braust in frischer Lust dahin wie ein klares schäumendes Wildwasser, und durchdringt uns mit einem erfrischenden Gefühl jugendlicher Lebendigkeit. Man fühlt sich dabei, wie Homer es aus-

drückt: ἀγλαΐηφι πεποιθώς), vertrauend auf Kraft und Herrlichkeit der Jugend und dieser edle Geist, der es durchweht, wird durch einen Körper verwirklicht, dessen harmonische Ebenmäſsigkeit, die nur durch sorgfältige Kunst erreicht wird, ihm eben jene Sicherkeit und Leichtigkeit verschafft, die er uns so beherrschend mittheilt. Abwägung aller Verhältnisse, sorgfältige Mischung in Beziehung auf den Karakter der einzelnen Theile und freie Beherrschung strenger musikalischer Gesetze machen dieses Stück zu einem der vorzüglichsten, das uns von der Arbeit des berühmten Komponisten bekannt ist. Als musikalische Einzelheit hebe ich nur die Verbindung der beiden Themata, pag. 28 und 29, heraus, die eine überraschende und höchst originelle Wirkung thut, und so flieſsend in das Ganze hineinkommt, daſs man Gefahr laufen könnte, die wohl überlegte Absichtlichkeit des Künstlers, die sich dem schärfer Prüfenden darin entdeckt, nicht einmal gewahr zu werden.

(Schluſs aus No. 39.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 30. September 1825.

Königliches Theater.

Die Oper Lehmann von Sievers und d'Alayrac wurde unlängst im Königlichen Opernhause, neu einstudirt, aufgeführt, und die beiden Aufführungen gereichen der Königlichen Intendantur und den Personen, welche sie ausführten, zu groſser Ehre. Dennoch kann und wird sich diese Oper eben so wenig jetzt halten, wie der Blaubart und die Schusterin. Die Musik ist frisch und lebendig, hält sich aber sehr auf der Oberfläche; und geht sie einmal in die Tiefe, so bringt sie gar nichts hervor. Die Handlung ist matt, mitunter langweilig, und wird auch durch den letzten Akt nicht gehoben, der denn doch der lebendigste von allen dreien ist. Im zweiten Akte singt Md. Schulz eine Arie mit Chor, die unmöglich von d'Alayrac sein kann, denn sie weicht ganz von seiner Schreibart ab. Die Arie soll Spontinisch klingen, wenigstens macht sie den Anlauf dazu; doch der Berg gebährt eine Maus, und alle Wehen und Krämpfe, denen sich der Komponist hingiebt, bringen ein todtgebornes Kindlein zur Welt. Hüte sich doch jeder angehende Komponist vor dem Kopieren! Eine beschränkte Originalität ist doch besser, als eine weit und breit ausgeführte Kopie, denn sie ist sein Eigenes, und diese ein Angeeignetes.

b.

Berlin, den 1. u. 4. October 1825.

Königstädtisches Theater.

An beiden Tagen haben wir eine Oper wiedergesehn, (nämlich den Schnee von Auber), die schon im vorigen Jahre auf der königlichen Bühne erschienen ist und sich — wie ihr sogleich nach der ersten Aufführung in dieser Zeitung prophezeiht worden *) — dort nicht hat erhalten können. Was die königstädter Direktion bewogen hat, die Oper dennoch aufzunehmen, ist dem Ref. unbekannt; man kann eben sowohl den Beifall, den Auber besonders in Paris und Wien gefunden hat, als — wie man sich erzählt — die Vorliebe eines der neuen Mitglieder für diese Musik als den Anlaſs dazu ansehen; beides wird der Oper kein besseres Schicksal verbürgen, als sie auf dem königlichen Theater erfahren hat. Sie wird sich nicht lange halten und, so lange sie besucht wird, dies nur den seltenen Vorzügen einiger der darstellenden Künstler, und dem für diese noch mächtig wirkenden Reize der Neuheit verdanken: Wir glauben also gewiſs, die vorjährige Prophezeihung abermals in Erfüllung gehen zu sehn, nur nicht so schleunig, wie damals.

Es ist weder den Schreibern, noch den Lesern der Zeitung ein zweimaliger Bericht über das flache und kalte pariser Machwerk zuzumuthen und der vorjährige**) der wahrlich noch zu schonend ist, mag beliebig nachgelesen werden. Der Gegenstand der Handlung ist die Leerheit und Nichtigkeit des Hoflebens (nämlich dieses von der Schattenseite aufgenommen) die handelnden Personen (allenfalls mit zwei Ausnahmen) haben keinen

*) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 33. S. 284.

**) Der Ztg. erster Jahrg. No. 32. S. 276.

Digitized by Google

bestimmten, wie weniger einen ansprechenden oder wichtigen Karakter, die Komposition ist ist eine kalte und schale Nachahmung Rossini's, von dem Auber alles angenommen hat, aufser dem Guten — nun, wir werden ja nächstens eine zweite Oper dieses pariser Tonkünstlers hören (das Konzert am Hofe, das jetzt auf der königlichen Bühne einstudirt wird) und da werden wir Gelegenheit haben, ihn näher kennen zu lernen.

Dennoch war uns die Aufführung der Oper interessant, denn sie war (da im Rosenhütchen von Blum, Fräulein Sonntag unbeschäftigt ist) die zweite, in der das königstädter Theater seine neuen Kräfte entwickelt. Da mufs denn, wie schon oft, zuerst von Herrn Spitzeder (als Untergärtner Wilhelm) die Rede sein. Noch hat Ref. diesen wahren Künstler in keiner Rolle gesehn, aus der er nicht ein vollendetes und neues Karakterbild geschaffen hätte. Auch im Schnee reichten wenige Züge des Dichters trotz der nichtssagenden Komposition hin, unter seinen Händen den ergötzlichsten Karakter entstehen zu machen. Nur ungern bringt Ref. der eigentlichen Bestimmung dieser Blätter das Opfer, sich über diese Leistung des Herrn Spitzeder nicht weiter auszulassen, da die musikalische Oper dem Künstler mehr Gelegenheit gab, sein mimisches und deklamatorisches Talent anzuwenden, als das musikalische. Dies letztere glänzte jedoch besonders in dem Terzette des vierten Akts, in welchem unser Wilhem im launigsten Gemisch von bäurischer Zierlichkeit und Unbeholfenheit, von Muth und Blödigkeit Gesang und Rede meisterhaft durch einander warf und durch einander jagte, dafs man kaum gewahr ward, wo eins aufhörte und das andere begann. Das ist ein Zug ächter musikalischer Komik und der sichere Beweis grofsen Talents und tüchtigen Studiums. Wie arm erscheinen daneben die Versuche, durch posfenhafte Entstellung der Stimme und ähnliche Kindereien und Unwahrheiten Witz und Wahrheit zu ersetzen! Die Grundlage spitzederscher Komik ist eine tiefe Auffassung und feste Durchführung des Karakters. Jede Leistung, die nicht auf eben so solidem Grunde ruht, kann vorübergehend amüsiren, mufs aber einem gebildeten Publikum, wie z. B. das hiesige, gegenüber, zuletzt in ihrer Nichtigkeit offenbar werden.

Nächst Herrn Spitzeder glänzte Fräulein Sonntag, jedoch auf eine ganz verschiedene Weise. Ihre Rolle, das Gesellschaftsfräulein Bertha, läfs in der That keine bedeutsame Karakterdurchführung zu. Ein gutmüthiges, feines und kluges, der Prinzessin und ihrem Geliebten hülfreiches Wesen, ohne anziehende Eigenthümlichkeit, ohne bedeutende Handlung, ohne Leidenschaft — das ist es, was der Dichter *) in dieser Rolle giebt. Der Komponist ist ihm in seiner Unbedeutenheit treu zur Seite gestanden und die Schauspielerin würde, wenn sie sich an dem von jenen Vorgezeichneten begnügt hätte, auch etwas ziemlich Gleichgültiges gegeben haben. Dies hat nun Fräulein Sonntag vermieden und, über die Anlage des Stückes und ihrer Rolle hinweggehend, im Grunde — sich selbst gespielt. Das ist allerdings mehr, als man in einer auberschen Oper hoffen darf. Ein junges, schönes Mädchen, in jedem Ton und Blicke süfs und herzlich, in jeder Bewegung voll Kraft und Anmuth — das mufs erfreuen, mufs oft entzücken. Aber — ein Uebelstand hat sich dabei offenbart. Man begreift nicht, wie dieses anziehende Wesen mit all jenen Eigenschaften in Aubers Schnee kommt; es ist eine Rosenknospe in dem Eiskeller eines schlechten Konditors. Wenn man diese herzliche Sprache in herzlosen Verhältnissen, die seelenvollen Blicke in leeren Umgebungen, die süfsen innigen Töne in kalten, nichtssagenden Melodien antrifft, so mufs die Armuth und Lüge der Opermacher erst recht grell hervorspringen und man mufs beklagen, dafs soviel schöne Kräfte verschwendet werden in dem fruchtlosen Bemühen, einen Schneemann zu erwärmen. Jemehr Fräulein Sonntag ist und giebt, desto härter giebt sich der Widerspruch hervor, in dem sie mit der Oper steht; soviel

*) Es sind ihrer zwei, Scribe und Delavigne.

Digitized by Google

Gewinn und Unterstützung eine gute Schauspielerin und Sängerin aus guten Stücken zieht, soviel leidet Fräulein Sonntag von der gehaltlosen Oper Abbruch.

Solche Rollen aber, die den Schauspieler nöthigen, sich selbst zu spielen, sind nach Ref. Meinung ein wahrer Verderb für die Künstler und das Theater: denn sie nutzen jene in zweifasher Hinsicht ab und rauben diesem die Möglichkeit, durch stete Neuheit anziehend zu bleiben. Sie entwöhnen nämlich den Künstler von tiefer karaktervoller Auffassung, und machen seine persönlichen, stets von Neuem hervorgerufenen Annehmlichkeiten dem Publikum zu etwas Bekanntem, endlich zu einem gewöhnlichen und gleichgültigen Gegenstande. Dann hat ein Theater gut neue Stücke geben. Man wird nicht die neuen Stücke, sondern die alten Schauspieler zu sehen glauben, während in einer Karakterdarstellung auch der alte Schauspieler stets neu wird. Wie oft haben wir schon Herrn Spitzeder gesehn! Aber sein Wilhelm, im Schnee, ist eine ganz neue Erscheinung. Wo findet man in ihm den Taddäus, den Ochsenhändler Istock, den Dittersdorfschen Apotheker, den Kaufmann, aus der heimlichen Ehe (beide Opern sollten doch ja nicht vergessen werden!) wieder? Wenn dagegen Fräulein Sonntag durch die Nichtigkeit ihrer Rolle gezwungen war, ihre eigne Individualität unterzuschieben, dem kalten, gemüthlosen Franzosen dieselbe Innigkeit und Süfse des Gesanges darzubringen, die uns in der rossinischen sinnlich warmen und sinnlich reizenden Italienerin entzückt hat, so bleibt denen, die mehr Interesse, als ein augenblickliches an der jungen Künstlerin haben, nur der Wunsch übrig, sie nicht oft in solche Rollen gebannt und bald mit karakteristischen und gehaltvollen, ihrer Gaben würdig, beschäftigt zu sehen. Wenn es aber wahr ist, was man im Publikum hört, dafs Fräulein Sonntag für ihre Rolle in Auber's Schnee eine Vorliebe hat, so befindet sie sich in einer gefährlichen Selbsttäuschung. Von allem Guten, was sie hat, ist in dieser Rolle eigentlich wenig oder gar nichts enthalten, oder veranlafst: sie trägt es hinein und aller Beifall des Publikums gilt dabei ihrer Persönlichkeit. Wie weit günstiger aber diese in bessern Partieen, selbst in der Italienerin von Rossini, hervortritt, mufs ihr schon das Maafs des Beifalls sagen; und welchen Erfolg sie sich erst bei gediegener Musik bereiten könnte, das hat sie im zweiten Konzert an der mozartschen Arie bewiesen, die so über allen Vergleich das Beste war, was sie in Berlin je gegeben. Sie wage es nur, ihre Person vergessen zu lassen; ihre Gaben werden um so leuchtender und in den verschiedenen Karakteren guter Rollen um so anziehender und eigenthümlicher, in ewiger Neuheit hervortreten. Das ist ja auch der äussere, persönliche Lohn des wahren mimischen Künstlers, dafs man alle Vorzüge seiner verschiedenen Rollen auf ihn zurückträgt und ihn nicht mehr als eine Einzelheit, z. B. als ein schönes Mädchen, deren es viele giebt, sondern als den geistigen Inbegriff vieler geistigen Individualitäten bewundert und liebt. — M.

Ueber die Oper: „der Schnee."
Aus einer andern Feder.

(Eingesandt.)

Die am 3. August 1824 auf der Königlichen Bühne zuerst gegebene, nun dem Königstädter Theater abgetretene komische Oper: Der Schnee, mit Auber's modern pikanter, Cherubinisch-Rossinisirender Effekt-Musik wurde dort am 1. d., nach der Kastellischen Bearbeitung des feinen Lustspiel-Sujets von dem geistreichen Scribe und Delavigne, mit entschiedenem Beifall bei überfülltem Hause gegeben. Den gelungenen Erfolg dieses, eigentlich aufser den Gränzen dieser Bühne (als ursprüngliches Volks-Theater) liegenden Singspiels, dessen Darstellung auf fein nüancirtem Spiel besonders beruht, verdankt das von lebhafter Theilnahme für die thätigen Leistungen des neuen Theaters enthusiastisch bewegte Publikum vorzugsweise der anziehenden Persönlichkeit und Grazie der Dem. Henr. Sonntag, welche als Fräulein Berta nicht allein den ganzen Zauber ihres anmuthig leich-

Digitized by Google

ten, kunstfertigen Gesanges geltend zu machen Gelegenheit findet, sondern auch durch ihre reine, deutliche Sprache und naives, launiges Spiel besonders interessant in dieser Rolle erscheint. Durchaus gelungen ist die Darstellung der, an Carlos Eindringen in das Zimmer der Fürstin Eboli erinnernden Scene im 3. Act, als der Fürst von Neuburg Berta statt der Prinzessin überrascht. Auch Herr Wächter spielte diese Scene (wie überhaupt den bei Hofe sich etwas ungewandt benehmenden, braven Militair) sehr gelungen. Das in dieser Situation doppelt interessante Duett ist eins der schönsten Musikstücke der Oper und riſs durch den reizenden Vortrag der Dem. Sonntag zu stürmischem Beifall hin, dessen anhaltende Dauer fast den Fürsten zu einem Zusammentreffen mit dem eigentlich zum Rendezvous berechtigten Liebhaber verleitet hätte. Diese Scene, das unerwartete Erscheinen des Herzogs bei Nacht im Zimmer der heimlich vermählten Tochter, und der täuschend nachgeahmte Schnee mit der originellen Eisfarth sind die Lichtpunkte dieses Akts, wie der ganzen Oper, deren zwei erste Akte etwas gedehnt sind und der Musik wenig Gelegenheit darbieten, auf die Empfindung zu wirken. Mad. Wächter zeigte uns als Prinzessin ein Benehmen voll Anstand und Delikatesse, angenehme Persönlichkeit, eine reine Stimme und gefühlvollen Vortrag.

(Schluſs folgt.)

IV. Allerlei.

Seit einem halben Jahre hat Herr Musikdirektor C. Urban aus Elbing sich hier mit dem Unterricht einer Anzahl angehender, zum Theil schon praktisch geübter Musiker nach den von ihm gebildeten und wenigstens zum Theil in seiner „Theorie der Musik nach rein naturgemäſsen Gesetzen“ und „Plan zur Errichtung einer Normal-Musikschule“ öffentlich ausgesprochenen Grundsätzen beschäftigt. Er hat seine Schüler in einem Kursus (während dreier Monate wöchentlich zwei Lektionen von je zwei Stunden) in der Harmonik, in einem zweiten gleichlangen Kursus in der Tonsetzkunst unterrichtet und zuletzt alle Musikfreunde durch die Zeitungen, so wie auch namentlich den Unterzeichneten zur Durchsicht der ausgelegten Arbeiten der Schüler eingeladen.

Der Zweck seiner Unternehmung ist, nach den Aeuſserungen des Herrn Musikdirektor Urban, von der Ausführbarkeit und Nutzbarkeit der von ihm projektirten Normal-Musikschule eine öffentliche Probe abzulegen, und gewiſs verdient ein Plan, nach welchem die Ausbildung zum praktischen Musiker (namentlich auch in der Tonsetzkunst auf sicherm und kürzerm Wege als bisher, erreicht werden könnte, die öffentliche Aufmerksamkeit. Eine Lehrmethode, die dem entspräche und dabei statt des Einzelunterrichts die Gesammtunterweisung mehrer Schüler zugleich zulieſse, würde überall, besonders aber in solchen Provinzen, wo es dem Einzelnen schwer wird, sich genügenden Unterricht zu verschaffen, die Kultur der Tonkunst wesentlich fördern; und wenn wir freudig wahrnehmen, daſs auch dieser Vorschritt zu Besserm in Preuſsen geschieht, so muſs man es billigen, daſs Herr Urban der Hauptstadt Preuſsens die Prüfung seines Unternehmens anvertraut. Der Unterz. zweifelt nicht, daſs viele der hiesigen Kenner und Musikfreunde dem Zutrauen des Herrn Urban entsprochen, seiner Probe ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben und sich bereit finden werden, auch in dieser Angelegenheit ihre Kenntnisse durch Beurtheilung der Urbanschen Lehrart gemeinnützig zu machen. Wenn er sich demungeachtet verpflichtet hält, auf das besondere Verlangen des Herrn Musikdirektors Urban auch seine Wahrnehmung öffentlich auszusprechen, so möchte er diese Zeilen mehr für eine Einladung Unterrichteterer zu tiefer eingehenden Beurtheilungen angesehen wissen, als für eine Beurtheilung selbst, zu der ihm die neue Lehrweise nicht genugsam bekannt ist. Eine Beurtheilung der Urbanschen Schriften ist in einiger Zeit in diesen Blättern zu erwarten.

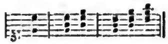
Der Unterzeichnete hat von ausgelegten Arbeiten aus dem zweiten Kursus (Kompositionsunterricht) zwei achtstimmige Vokalsätze, den

Digitized by Google

ersten Satz eines Violinquartett, ein Trio für Saiteninstrumente; einen zweistimmigen lang ausgeführten Kanon in der Oktave, ein Arrangement der Cdur-Symphonie (No. 1.) von Beethoven (von diesem den ersten Satz) und ein Arrangement des Cimbergesanges von Spontini *) beide für Militairmusik, sowie die ersten Seiten eines Arrangements der G moll-Symphonie von Mozart für Saitenquartett aufmerksam durchgesehen und gegen den reinen Satz keinen Verstoſs, sondern nur an einigen Stellen kleine Unbehülflichkeiten in der Stimmenführung gefunden, die sich bei gröſserer Uebung und Aufmerksamkeit dem Schüler leicht gezeigt haben würden und ohne Anstand zu verbessern gewesen wären. Die Verarbeitung der Sätze in den Kompositionen war besonders in Betracht der kurzen Unterrichtzeit lobenswerth und die Fortführung, wenn auch nicht originell, doch überall klar; die harmonische Behandlung, wenn sie sich auch nicht oft zu besonderer Kraft und Bedeutsamkeit erhob, hielt sich doch überall vom Gemeinen und Nichtssagenden fern. Die Leistungen im Ganzen waren für die Resultate eines halb- oder eigentlich vierteljährigen Unterrichts höchst bedeutend, ja weit reichhaltiger, als der Unterz. glauben darf, sie nach der gewöhnlichen Unterrichtsweise erreicht zu sehen, wofern man nicht vorzügliche Anlage des Schülers voraussetzen wollte, von der — wenigstens nicht jede der ausgelegten Arbeiten Spuren zeigte. Wenn man auch in Anschlag bringen muſs, daſs einige Schüler des Herrn Urban ausübende Musiker von einer gewissen Erfahrung und Routine sind, so scheinen nach des Unterz. Dafürhalten dennoch die vorerwähnten Arbeiten nicht nur ein ausgezeichnetes Unterrichtstalent des Lehrers, sondern auch besondere Vorzüge der Lehrmethode zu beweisen.

Was die letztere anbetrifft, so kann für jetzt nur auf eine Vereinfachung der Harmonik aufmerksam gemacht werden. Herr Musikdirektor Urban bildet seine Tonleiter mittels Zusammensetzung aus zwei Tetrachorden, sein Tonsystem aus zwölf Tönen (c, cis, d u. s. w.) und erspart sich dabei die Konstruktion einer diatonischen und chromatischen Tonleiter und die Intervallenlehre. Er setzt als Grundformen aller harmonischen Gestaltung sechs Hauptakkorde.

fest, gewinnt aus den Umkehrungen der drei ersten Hauptakkorde sechs abgeleitete Akkorde



und nachdem er alle ihm nöthigen Akkorde solchergestalt nach ihrer Konstruktion (nach ihrer Form, um seinem Ausdrucke zu folgen) betrachtet hat, untersucht er den Ausdruck der drei erstern Akkorde, nämlich das Verhältniſs der in ihnen enthaltenen Terzen. Hiernach theilen sich ihm die Zweiklänge in groſse und kleine, die Dreiklänge in übergroſse, groſse, kleine und verminderte, die Vierklänge in übergroſse, groſse, kleine, verminderte und verkleinerte.

Nur diesen ersten und allerdings nicht hinlänglich sichern Fingerzeig ist der Unterz. bis jetzt zu ertheilen im Stande und muſs gründlichere Nachricht und Beurtheilung denen überlassen, die sich von der Sache genauer unterrichtet haben. Aufmerksam zu machen und zu mehrseitigen Betrachtungen (zu deren Mittheilung diese Blätter angeboten werden) anzuregen ist für jetzt der mus. Zeitung für genügend, aber auch für Pflicht zu erachten gewesen.

Marx.

*) No. 33. S. 261. der Ztg. beurtheilt.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 19. Oktober. — Nro. 42. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen, ein Vorschlag zu Gunsten der Bühnen-Orchester.

Wenn heut zu Tage eine Bühne ihren Wirkungskreis ausfüllen will, dann hat sie und namentlich ihr Orchester viel zu thun. Die Richtung der Zeit macht zahlreiche Opernaufführungen und die lebendig fortschreitende, sich rasch von Land zu Lande verbreitende Bildung, die engere Gemeinschaft mit andern Nationen, die höhere Erregung seit der Revolutionsperiode gröſsere Abwechselung im Repertoire nothwendig. Je weiter die Ausbildung der Tonkunst vorschreitet, je mehr umfassendere Idee in den Kompositionen hervortreten will, desto unvermeidlicher ist es, daſs die Komponisten in reichere und schwerer erreichbare Form gerathen, daſs sie schwerer schreiben. Je weiter und allgemeiner endlich die Bildung zur Musik sich verbreitet, desto höher steigern sich die Ansprüche an die Ausführung. Das alles macht, wie gesagt, groſse Anstrengungen, besonders auch für die Orchester, nothwendig.

Ueberdem führen aber die Umstände noch zu so manchem Wunsche, den nur die Bühnen-Orchester erfüllen können. In den wenigsten Städten ist es z. B. möglich, ohne die Mitglieder der Theater ein gutes und groſses Orchester für die Konzerte zusammen zu bringen; und so gewiſs ich glaube, daſs man zu allem, was man ernstlich will, Zeit findet, so wünschenswerth wäre es doch, wenn jenen Künstlern unter andern die Mitwirkung zu Konzerten erleichtert und dadurch den Konzertgebern das Unternehmen, gröſsere und gehaltreiche Kompositionen zahlreicher und besser aufzuführen, gefördert würde. Dies ist aber sofort erreichbar, sobald man sich entschlieſst, etwas aufzugeben, an dem in der That niemandem ernstlich gelegen ist und das nur durch die Macht des Herkommens besteht. Ich meine nämlich die Musikaufführungen vor und zwischen den Akten der Schauspiele. Sie könnten ungemein vereinfacht, ja gröſstentheils erspart werden; und wieviel Zeit und Mühe würde den Kapellisten geschenkt, wenn sie nicht (bald ein Drittel, bald ein Viertel der Kapelle) Abend für Abend im Theater dienen müſsten! Ja, die Sache hätte nach ausserdem besondere Vortheile.

Nothwendig und dem Publikum werth sind die Zwischenmusiken im Allgemeinen (von besondern Fällen nachher) nicht; das wird ohne Weiteres jeder zugeben, der nur einigemal das Publikum beobachtet hat. Ja, einzelne Fälle ausgenommen, ist die Zwischenmusik eine offenbare Ueberlästigung; eine Pause, in der man sich nach der erregten Spannung erholte, das Geschehene in sich, oder mit seinen Freunden ungestört weiter verarbeitete and frisch und gesammelt dem Folgenden entgegen ginge, wäre meistens erspriefslicher für die Wirkung des Ganzen und würde dazu beitragen, die Zuschauer unermüdeter und in wohlthuenderer Stimmung zu entlassen, statt daſs es jetzt darauf abgesehen scheint, den Aufmerksamen aus einer Kunst in die andere, aus einem Werk in das andre, oft das heterogenste, zu jagen. Oder setzt man voraus, daſs die Zuschauer nicht fähig wären,

Digitized by Google

sich von einem Akte zum andern zu beschäftigen?

Sie beweisen das Gegentheil. Ueberall kann man Unterhaltung jeder Art, Aus- und Eingehen, Kollationen und dergleichen wahrnehmen; selbst die sich ruhig verhalten, sind selten mit der Zwischenmusik beschäftigt, würden sich auch ihrem Eindrucke bei den unvermeidlichen Störungen gar nicht einmal hingeben können — kurz man darf behaupten, daſs die Zwischenmusiken meistentheils keine oder nur soviel Aufmerksamkeit auf sich ziehen, um näher liegende und wohlthuendere Beschäftigung zu stören. Denn soviel Musiksinn ist den meisten Theaterbesuchern zuzutrauen, daſs sie sich von einer eben erschallenden Musik nicht ganz abziehen können.

Und was wird für die gezollte Aufmerksamkeit geboten? Nur wenige von den hundert Schauspielen, die unsere Bühne beschäftigen, sind mit eigener, und nur ein Paar mit vollkommen passender und wirkungsvoller Musik versehen. Die meisten Zwischenakte werden mit Sätzen aus ältern Symphonien, oft mit weit geringfügigern Kompositionen ausgefüllt; es mag unerwähnt bleiben, wie wenig passend und wie selten eingreifend die Wahl derselben ist. Die Ausführung muſs dürftig ausfallen, da bei allem guten Willen der Direktionen unmöglich jeden Abend ein volles Orchester angewendet werden kann. Die schwache Besetzung hat nun noch gegen das Geräusch der Kommenden und Gehenden, die hundertfältige Unterhaltung u. dergl., zu kämpfen, und wer mag es wackern Musikern sehr verargen, wenn sie einem unaufmerksamen Publikum gegenüber nachlässig spielen? So geschieht denn von jeder Seite alles Mögliche, um die Zwischenmusiken unwirksam zu machen.

Soweit sehen wir in ihnen nur verlorne Mühe. Aber sicher fehlt auch ein nachtheiliger Einfluſs nicht. Künstler sollen nie ohne Achtung behandelt werden; sie werden sonst gar leicht von der Selbst-Achtung für ihre Leistungen und von der Achtsamkeit abgezogen. Welch einen üblen Eindruck muſs es aber besonders auf junge Künstler machen, in den Zwischenakten Jahr aus, Jahr ein tauben Ohren aufzuspielen! Wie manche Nachlässigkeit und Erschlaffung mag in diesen lust- und ruhmlosen Frohndiensten ihren Ursprung nehmen und wie mancher sonst brave Kapellist eben in ihnen, oder doch meist durch sie verdorben worden sein! Das Publikum auf der andern Seite wird durch die Zwischenmusiken, dieses Auf- und Eindringen der Musik, wo man in der That kein Bedürfniſs zu ihr empfindet, gleichsam gezwungen, sich unaufmerksam und geringschätzig gegen sie zu bezeigen und ohne Zweifel ist die jetzt so vielfache Vergeudung der Musik Ursach, daſs man ihr auch da, wo sie wesentlich hingehört, nicht hinlängliche Theilnahme zollt. Gewiſs schreibt sich die Achtlosigkeit, welche oft, selbst vom gebildetern Theile des Publikums bei den Ouvertüren und Zwischenakten der Opern gezeigt wird, vorzüglich daher, daſs man gewohnt ist, in allen Schauspielen dergleichen unbeachtet vorüber zu lassen und während dem seine Unterhaltung und was sonst für Zerstreuungen zwischen den Akten vorfallen, wahrzunehmen. So führt eine, dem Publikum gewissermaſsen aufgezwungene Unachtsamkeit im Schauspiele zu einer Vernachläſsigung derselben Leistungen in der Oper, wo sie aber wesentlich, und ihr Einfluſs für die Gesammtwirkung des Ganzen unentbehrlich ist. — Und diese für Publikum und Künstler nutzlose, ja schädliche und lästige Gewohnheit ist über alle Theater verbreitet!

Wenn die hier niedergelegte Ansicht von der Sache richtig ist, so käme es nur darauf an, daſs eine in der Achtung des Publikums festbegründete Bühne die Reform begönne und sie würde sich den Ruhm und das Verdienst erwerben, alle Bühnen (denn alle würden nachfolgen) von einer lästigen und schädlichen Bürde zu befreien. Jedoch — man könnte obige Ansicht theilen und in dem langen Bestehen der Sache einen verborgenen Grund für ihre Beibehaltung vermuthen. Da vergleiche man denn den jetzigen Zustand der Theater mit dem frühern vor dreiſsig, vier-

Digitized by Google

zig Jahren. Wie wenig wurde sonst im Verhältniſs zu jetzt, Musik gemacht, in und ausser den Theatern! Wie viel weniger Opern gegeben! Damals war an eine Uebersättigung mit Musik schwerlich zu denken, die jetzt bereits eingetreten ist. Auch war die Stimmung des Publikums ruhiger, der Kunstsinn weniger erregt und verbreitet, und es mag wol eine fortlaufende Beschäftigung durch Kunstleistungen nöthig gewesen sein (wenigstens nöthiger als jetzt) um die Zuschauer in der poetischen Region zu erhalten. Was Anfangs angemessen gewesen sein kann, soll es jetzt, nachdem es überflüssig, ja lästig und schädlich geworden, dennoch fortbestehn? Man bringe nur die dermalige Beschaffenheit der Sache zum Bewuſstsein und fasse dann den gewiſs richtigen Grundsatz: nur da Musik zu geben, wo sie nothwendig und erfolgreich ist, dann aber es an nichts fehlen zu lassen, was ihre Wirksamkeit sichere.

Es käme also zuerst darauf an, zu bestimmen, welche Schauspiele Einleitungs- und Zwischenmusik, oder nur eins von beiden erfoderten. Diesen Punkt darf ich hier unausgeführt lassen: es wird wol niemand bestreiten, daſs ein Theil unserer Schauspiele (z. B. die meisten, wo nicht alle französischen, oder im französischen Geiste geschriebenen Trauerspiele) ihrem Sinne nach die Musik ausschliessen, ein andrer (z. B. die französischen und die meisten deutschen, mehr dem Witz, als Gemüth angehörigen Lustspiele) sie vollkommen entbehrlich machen. — Diese Bestimmung müſste nicht, wie hier blos als allgemeine Andeutung geschehn, klassenweise, sondern bei jedem Schauspiele besonders erfolgen.

Sodann müſste erwogen werden, welche Musik jedem ihrer bedürftigen Schauspiele eben die zusagendste wäre, Bedarf es denn für jede Situation eines Orchesters von einem Dutzend Saiteninstrumenten und halb soviel Bläsern? Zwei Waldhörner, ein Paar Klarinetten und Fagotte, eine Harfe, ein Paar Trompeten und Pauken, vier Posaunen — werden oft eine weit angemessenere Wirkung zeigen, als ein volles, geschweige als ein dünn besetztes Orchester. Wie würde sich auch damit die Last des Musikmachens unter den Kapellisten vertheilen!

Dann würden endlich noch Schauspiele übrig bleiben, bei denen volle Musikwirkung erwünscht wäre. Hier müſste nun alles geschehen, was in den Kräften des Theaters läg. Für jedes dieser Schauspiele müſste eine besondere Musik geschrieben werden, denn das Anpassen fremder ist immer nicht ganz genügend; sicherlich würde es nicht an jungen Komponisten fehlen, die solche Aufträge gern übernähmen und in der Arbeit eine Vorübung und Prüfung zu dramatischem Berufe fänden. Zu der Ausführung solcher Kompositionen dürfte dann auch ein gut besetztes Orchester nicht fehlen und das würde bei so vielen Ersparnissen keine Schwierigkeit haben.

Dies wäre also der Gewinn der vorgeschlagenen Reform — vorausgesetzt, daſs die hier niedergelegte Ansicht richtig ist:

1) die Schauspiele würden von unpassender Musik befreit und, wo es wünschenswerth ist, weit angemessener mit Musik versehen;
2) die Musik-Aufführungen würden schon durch die mannigfaltigere Art der Besetzung abwechselnder und dadurch interessanter;
3) den Kapellisten würde eine groſse und nachtheilige Zeitverderbniſs erspart;
4) jungen Komponisten eine sehr ersprieſsliche Uebung zugewiesen;
5) das Publikum würde für die seltner und angemessener gewordene Musik empfänglicher und der Zerstreuung bei überflüssiger Musik entwöhnt.

Dabei würde auch noch Konzertantleistungen, die bisweilen den Abend ausfüllen, oder Virtuosen bekannt machen sollen, ein lebendigeres Interesse und mehr Raum verschafft.

Sei aber auch die obige Ansicht richtig, und der Gewinn noch reicher, so weiſs ich recht wohl, welcher mächtige Gegner ihr widerstehen wird: die Macht der Gewohnheit. Eine einzelne Stimme vermag selten etwas gegen sie. Darum wünsche ich und be-

Digitized by Google

zwecke mit diesem Aufsatze nichts, als die Aufmerksamkeit auf diesen gewiſs wichtigen Gegenstand zu lenken und ihm mehre und durchdringendere Stimmen zu erwerben.

Marx.

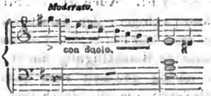
II. Recensionen.

1) Grande Sonate pour le Pianoforte, composée par Charles Marie de Weber. Op. 49. No. 3 des Sonates. Berlin, chez A. M. Schlesinger. Prix 1 Thlr. 12 Gr.

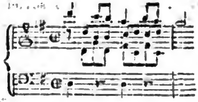
2) Sonate für das Pianoforte komponirt und dem Herrn Hofrath Friedrich Rochlitz gewidmet von Karl Maria von Weber Op. 70. 4. Sonate.

(Schluſs aus No. 41.)

Die Sonate No. 2 gehört gewiſs mit zu den besten und überlegtesten Hervorbringungen des Künstlers. Ein edler Geist spricht uns aus dem ganzen Werke an; allein ob er nicht hier und da mehr durch den Kampf gegen den Einfluſs der Zeit, als durch diese selbst eine Richtung bekommen habe, von der sich wieder zu entfernen es Vortheil ist — das will ich als eine fragliche Anmerkung hinstellen, die mir der Verfasser zu verzeihen haben wird. Der erste Satz dieser Sonate (E-moll, C-Takt) nach unserer Meinung der gelungenste von allen, hat nur zwei Hauptthemata, ein melodisches, sanft und schmerzlich, und ein figurirtes von düsterm aber energischem Karakter, dem fernen Getös eines Wasserfalles vergleichbar, das, je nachdem wir ihm näher oder ferner sind, von leisem dumpfem Gemurmel bis zum tosenden Donner wachsen kann. Diese beiden widerstrebenden Elemente sind indeſs in eine schöne Vereinigung gebracht, und statt einander zu vernichten, dienen sie nur dazu, ihre gegenseitigen Vorzüge mehr herauszuheben. Wenn uns die Erfindung dieser Sätze tiefer und genialer erscheint, als die in der ersten Sonate, so müssen wir dagegen gestehn, daſs uns der Bau des Ganzen nicht so künstlerisch vorkommt, indem das Wachsen bis zu einem Gipfel und das natürliche Herabsinken von demselben lange nicht so klar hervortreten; das Interesse wird ungleicher gefesselt. Nur beiläufig möchte ich zuerst fragen ob der Anfang dieser Sonate:

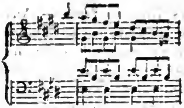


der ganz in G-dur liegt, aber doch in G-moll gedacht werden soll, nicht entweder durch den vorgeschlagenen Akkord, oder durch Verwandlung des d in dis, oder durch irgend sonst ein Mittel der Tonart, in der er gehört werden soll, mehr assimilirt werden müſste. Der Eindruck ist mir zwar jetzt verschwunden, allein ich entsinne mich wohl, daſs, als ich diese Sonate zum erstenmal hörte, der Eintritt des Akkordes mich so plötzlich traf, daſs ich die Ueberraschung nicht zu den angenehmen zählen konnte. Doch dies ist von geringer Bedeutung. Mehr als dieses stören uns einige harmonische Verbindungssätze pag. 5, Syst. 2 und 3, wo der Komponist aus H-dur wo der Komponist aus H-dur nach G-dur und pag. 8 und 9, Syst. 4 und 1, wo er aus A- nach E-moll (11 Takte) in Akkordfolgen modulirt, deren grelle Schärfe uns fast zu absichtlich gewählt scheint, um überraschend aufzutreten, die aber um so weniger natürlich erscheint, als sie sich mit dem sonst so schönen ebenmäſsigen Karakter dieses Stückes nicht verträgt. Einige Stellen verlangen etwas mehr vom Spieler, als eine, selbst ausgewachsene und geübte Hand zu leisten vermag. Von folgendem möchte ich wol eine Fingersetzung kennen lernen, die es gestattete, die Melodie und das Akkompagnement, wie es der Karakter doch hier erfodert, gebunden vorzutragen. Pag. 5.



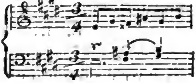
Digitized by Google

und Pag. 10.



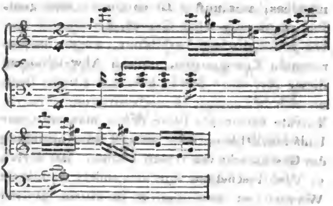
Ich muſs mich hier gegen die Bemerkung verwahren, daſs diese Anführungen aus einer gewissen Splitterrichterei entspringen, deren gröſster Feind ich selbst bin. Gegen den Schluſs des Aufsatzes werde ich mich darüber rechtfertigen. —

Der zweite Satz, Menuett und Trio, erfreut schon dadurch, daſs er nicht fehlt, wie leider so oft in neuern Sonaten. Einen Karakter der Menuett anzugeben möchte schwer halten, da sie von der unruhigsten Bewegung bis zu einer Art von Choralschluſs ihre Gestalt wechselt. Das Trio dagegen bewegt sich „leggermente murmurando" in folgender Figur

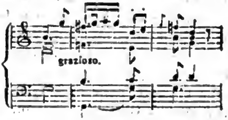


die sich nur in den Intervallen unbedeutend ändert. Ich gestehe mit einiger Scheu vor dem Gewicht und Geschmack des Verfassers, daſs weder Menuett noch Trio mir aus einem natürlichen Erguſse des Genius hervorgegangen erscheinen, sondern sich mir vielmehr als etwas darstellen, wobei der Komponist nach dem Neuen und Abweichenden gestrebt, ohne das, was er innerlich ahnte, zu einer so deutlichen Kunstform zu befördern, daſs auch der Hörer von demselben Geiste gefaſst werden müſste, der den Schaffenden antrieb. Worin ich diese Irrung, Herr v. Weber verzeihe das dreist ausgesprochene Wort, suche, werde ich später noch anführen.

Der Hauptsatz des Andante hat eine so reizende und süſse Melodie, von pikanter Harmonie unterstützt, daſs wir es gern überhören möchten, wie anders dagegen die Zwischensätze dieses Stückes klingen. Vorzüglich scheint mir das Forte pag. 19 nicht nur aus dem Karakter dieses Stückes, sondern auch aus dem Karakter jedes Andante zufallen, da es durchaus den Rythmus eines Allegro hat. Schnelle Noten in der Melodie und bewegtes Akkompagnement bilden noch kein Allegro; wohl aber ein beschleunigter Rythmus, der uns hier statt zu finden scheint. Man urtheile:



Würde man glauben, daſs dieser Satz einem Allegro oder demselben Andante angehörte, aus dem ich folgende überaus graziöse Wendung abschreibe?



Dem letzten Satze, la tarantella, prestissimo (E-moll ⅜ Takt) möchte wohl kaum ein Vorwurf zu machen sein, wenn es nicht der ist, daſs derselbe Rythmus in dieser Länge etwas Ermüdendes hat. Die Melodie bewegt sich dagegen mit so leichter schalkhafter Grazie, daſs wir die tanzenden Italienerinnen mit der muntern beweglichen Laune vor uns zu sehen glauben. Besonnen angewendete Kunstmittel erzeugen ein künstliches Erhöhen und Fallen des Interesse und führen uns so auf die angenehmste Weise zum Schluſse. Einige Härten sind wohl durch den Karakter des Ganzen und durch die Anfoderungen an den Tanz zu rechtfertigen, der zu der excentrischen Bewegung des Menschen auch bisweilen etwas scharfe Dissonanzen verlangen darf.

Digitized by Google

Wollen wir nun zum Schluſs einen vergleichenden Blick auf beide Werke richten, so finden wir, in dem ersten Anordnung und Erfindung in gleichzeitiger Uebereinstimmung; im zweiten zwar vorherrschend tiefere Erfindung, dagegen in der Anordnung, im Bau einige nicht ganz zu rechtfertigende Willkührlichkeiten, und in der Erfindung selbst manches, was unsers Erachtens zu weit geht. Bei einem so reichen Genius, bei einer so tiefen musikalischen Ausbildung, wie die des berühmten Komponisten, müſsen Abweichungen dieser Art einen Grund haben, der tiefer liegt, als sich bei andern Tonsetzern von minderm Talente vermuthen lieſse, denen man entweder Unbehülflichkeit, oder Mangel an Ausbildung des Geschmacks vorwerfen könnte. Bei Herrn v. Weber scheinen mir dies indeſs rühmliche Wunden zu sein, die er in einem groſsen Kampfe gegen einen gefährlichen Feind empfangen hat. Dieser Feind ist der ausartende Zeitgeist der Musik. Wir sehn nicht Herrn v. Weber allein, sondern auch manchen andern bedeutenden Mann gegen ein Verderben ankämpfen, das aus verschiedenen Gegenden über die Musik hereinströmt. Jede Opposition muſs eine gewisse Parteilichkeit erzeugen; ein im Kampfe gezogenes Schwerdt kann, selbst für die gerechteste Sache geführt, nicht das Schwerdt der Gerechtigkeit sein. So sehn wir z. B. L. Spohr, im Bestreben ausartender Formlosigkeit entgegen zu arbeiten, nach einer vielleicht zu strengen Gebundenheit sich hinneigen; in Herrn v. Weber, der den Kampf gegen Rossini vorzugsweise geführt hat, scheint sich dagegen die sybaritische Weichlichkeit des Italieners fast in eine zu rauhe spartanische Strenge zu verwandeln. Diese Erscheinung ist nützlich und hat sich zu allen Zeiten erzeugt, wo ein Element des Verderbens Uebergewicht bekam. Denn wer sich einem Verderben kräftig entgegen stemmen will, kann nicht gerade aufrecht stehn, sondern muſs sich selbst vorwärts beugen. So wurde Kato ein zu rauher Censor der Sitten, als Rom anfing, fremde Ueppigkeit in seinen Mauern zu leiden; Brutus that zu viel für die Republik, als Cäsar zu viel um die Herrschaft that, und die Stoiker erhoben sich in der Zeit, wo die Lehre Epikurs Eingang fand. — Aus diesem Gesichtpunkte betrachte ich die Stellen in den vorliegenden Werken, mit denen ich mich nicht befreunden kann. Ja selbst die angeführten, die der Mechanik des Spiels zuwider laufen, sind vielleicht daher zu leiten. Denn wie leicht entsteht Sorglosigkeit in diesen Dingen, wenn in andern Feldern der Musik eine zu weit getriebene Sorge dafür, unser Entgegenwirken und unsere Thätigkeit für Wesentlicheres in Anspruch nimmt? — In wie weit ich mich selbst hierin täusche, da der Einfluſs der Zeit auch mich auf gleiche Weise trifft, das wag' ich nicht zu entscheiden. Doch glaube ich mit dem Vertrauen schlieſsen zu dürfen, daſs der ausgezeichnete Mann selbst in diesen, wie ich sie schon genannt, fraglichen und scheuen Einwürfen gegen seine Leistungen nur ein Vereinigen meines Bestrebens mit dem seinigen sehn wird, das Beste des Ganzen in der Kunst zu fördern, so weit es an dem Theil jedes Einzelnen ist.

L. Rellstab.

III. Korrespondenz.

Ueber die Oper: „der Schnee."

Aus einer andern Feder.

(Schluſs aus No 40.)

Hrn. Spitzeders ächt komischer Humor als Gärtner belustigt ungemein und entwickelt sich meisterhaft in der Entdeckungs-Scene des 4. Akt's. Die zuvor eingelegte Arie muſste auf lautes Verlangen wiederholt werden und verdiente diese Auszeichnung durch Gesang und Spiel des von der Natur so glücklich ausgestatteten Komikers, dessen Inpromptu's jederzeit passend angebracht sind. Die Gesang-Partie des Grafen Wellau wurde von Herrn Jäger ächt künstlerisch ausgeführt, besonders die groſse Arie im 4. Akt. So muſste man Gang, Spiel, Sprache und körperliche Haltung schon auf Rechnung der komischen Oper setzen. Demoiselle Felsenheim und Herr List strebten der Hoheit ihrer Würden möglichst zu genü-

Digitized by Google

gen und unterstützten die Ensemble-Gesänge bestens. Die Finale's wurden lebendig und präcis ausgeführt; auch das stark beschäftigte Orchester bewegte sich frei und rasch in dieser komplicirten, mit Figuren der Instrumente oft überladenen Musik, deren Styl zwischen dem neueren italienischen und ältern französischen schwankt, durch Reiz der Melodie und geschmackvolle Figurirung, eine zierliche Politur und Witz der Erfindung den Mangel origineller Fantasie und gemüthvoller Tiefe glänzend verdeckt, und künstlich täuschend die Mode-Welt blendet. Dadurch und bei dem Vorzuge interessanter Sujet's hat Auber durch den Schnee, wie durch Leocadie, le Maçon und le Concert à la cour, ephemeren Ruhm zu erwerben gewuſst. — Die lebendige Leitung des Orchesters durch Herrn Stegmaier ist noch rühmend anzuerkennen. Auch die Kostüme's sind glänzend und zeitgemäſs, kleiden indeſs den Damen besser, als den Herren. — Bei einem so schönen Ensemble kann es nicht fehlen, daſs „der Schnee“ auf der Königstädter Bühne die Zuhörer nicht kalt lassen, sondern den leichter entzündlichen Theil des Publikums mit italienischer Glut erfüllen wird. In sofern ist denn auch diese Oper ein neuer Gewinn für dies, und ein relativer Verlust für das königliche Theater. Von einem Gewinn für die Kunst kann nur in Hinsicht der Ausführung die Rede sein. „Alle“ wurden nach dem Schluſse der Oper gerufen und „Spitzeder“ noch extra!

Königstädtsches Theater.

Berlin, den 11. und 12. Oktober 1825.

Der neuen Bühne verdanken wir schon so manches Löbliche, ja in der neuesten Zeit so manche ausgezeichnete Aufführung, daſs es um so erlaubter und — dringender scheint, über zwei miſslichere Richtungen, denen man sich öfters anvertraut, einmal das Wort zu nehmen.

Die erste deutet nach Paris. Nicht das königstädter Theater allein ist es, das sein Opern-Repertoire aus den französischen Operetten zu rekrutiren gedenkt. Ob es dabei baare Einbuſse hat, weiſs Ref. nicht; gewiſs aber ist der Gewinn nicht bedeutend und für die Zukunft der Nachtheil gewiſs, wenn nicht sehr vorsichtig Maaſs gehalten wird. Das erste bewährte sich unter andern an der heutigen Vorstellung der Operette: der Tausch, nach dem Französischen des Dartois und Achitte von Kastelli, komponirt von Herold, die nur sehr spärlich besucht war, obgleich die Operette wenigen der heutigen französischen nachstehen mag und vor den Fabrikaten Aubers in jedem Falle den Vorzug nationaler Eigenthümlichkeit voraus hat, während jener vergebens bemüht ist, sich in einen Italiener einzusetzen.

Der Inhalt der Operette ist mit jener kalten Witzigkeit gebildet, die dem Franzosen eigen und dem deutschen Karakter so fremd ist. Zwei Landleute können sich mit dem Wesen ihrer jungen Frauen nicht vertragen u. gerathen, da jeder des andern Frau günstiger beurtheilt, auf den Einfall, sie zu vertauschen. Die Frauen willigen scheinbar ein, zeigen sich aber ihren neuen Gatten, die sie bisher nur von aussen gekannt, zänkisch, herrisch, ja schlagfertig (es regnet Ohrfeigen) und verleiden den Armen, die aus dem Regen in die Traufe gekommen sind, den Tausch. Der Gutsherr stiftet denn Versöhnung und wir haben gelernt, daſs sich in der engen häuslichen Verbindung oft mehr Anlaſs zu Uneinigkeit findet, als in einem entferntern Verhältnisse. Die Personen des Drama nehmen sich mit derjenigen Lebhaftigkeit und Aufregung, die ihre Situation erfodert; dies gilt von den bisher genannten und einem jungen Landmädchen, das unwesentlich als Zwischenträgerin eingemischt ist. Das ganze Stück ruht in derjenigen oberflächlichen Lebensanschauung, bei der das Gemüth noch indifferent und mithin — die Musik ihrer Natur nach ausgeschlossen bleibt; es würde sich ganz gewiſs als kleines Lustspiel weit besser ausnehmen.

Anders sieht der Pariser die Sache an. Ihm ist Musik nicht Herzensangelegenheit; nicht ein Gefühl, das einer innigern, als der Wortsprache bedürftig ist, zieht ihn zu der

Oper. Er will Musik als einen Gegenstand des Amüsements. Es ist die Lust des lebhaften, leichtsinnigen Franzosen, sich laut werden zu lassen und in Bewegung zu bringen. Wenn er denn die Verse recht schicklich in die musikalische Montur eingeknöpft hat, wenn das Orchester munter nebenhertrollt, dann ist er zufrieden. Ein deutscher Musiker würde es nicht begreifen, wie man so Musik machen kann, wenn er es nicht hörte; und ein Beurtheiler weiſs nicht, wo er das glatte Ding anfassen soll. Es läſst sich über solche Musik nichts sagen, als was schon das Süjet kund thut: daſs keine Musik darinnen ist. Dieselbe Kälte, Geschliffenheit und Lebhaftigkeit ohne Gehalt zeigt eine der neuen pariser Kompositionen, wie die andre.

Wir haben die anhaltende Beschäftigung der Bühnen mit diesen Sachen miſslich und nachtheildrohend genannt und zwar deſshalb, weil sie durch ihre innere Kälte nach und nach einen erkältenden Einfluſs auf die Zuhörer ausüben müssen. So gewiſs gute Musik für bessere empfänglich macht, so gewiſs können und müssen viele Menschen durch schlechte, das heiſst leere Musik von besserer entwöhnt und endlich dahin gebracht werden, jeder Musik mit Kälte und Gleichgültigkeit entgegen zu gehen, ja in der Zerstreuung, zu welcher man sie gewöhnt, es zuletzt lästig finden, wenn ein Kunstwerk gröſsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, um gefaſst zu werden. So kann das Theater gegen einen beträchtlichen Theil seiner Besucher eine eigne Verführung vom Guten zum Nichtigen ausüben und womit will es dann noch anziehen, wenn Geist und Gemüth ihren Antheil aufgegeben haben? Wahrlich dann ist Billard und Kegelbahn besser, als Schauspiel.

Was soll aber gar zu den wiener Possen gesagt werden, deren wir am 12. dieses wieder eine, den Geist auf der Bastei in Wien, gesehen haben? Dieses Stück, das uns als der Repräsentant der meisten seiner Brüder gilt, ist nicht bloſs leer, wie die französischen, sondern von einem wahrhaft vernichtenden Inhalte. Man begreift an ihm, wie es zugeht, daſs sich in Wien die Theater nicht erhalten können; und es giebt, nach des Ref. Ueberzeugung, kein sichereres Mittel, den Sinn für Kunst und Theater ganz zu tödten und das Theater zu verderben, als solche Stücke. Nichts kommt in ihm vor, als, um durch eine gehaltlose Ironie vernichtet zu werden, um an ihm alles, was zum Theater hinziehen kann, zu tödten. Die Hauptpersonen sind depravirte Karaktere, ein Taugenichts von Liebhaber und ein Mädchen, das ihn kennt und doch wählt; ihre Schlechtigkeit ist weder abschreckend noch verführerisch hingestellt, sondern mit einem gleichgültigen Auf sich beruhen lassen, das ärger und verderblicher ist, als Sünde und Verführung. Gegen die Plane eines elenden Vormundes und widrigen Freiers nimmt der Geist vom Ahnherrn des Liebhabers die Verbindung des Paares in Schutz auf eine so vage und gemeine Weise, daſs es nicht der Erwähnung lohnt. Dieser Geist spaziert höchst philiströs unter den Menschen umher, wird als Geist arretirt, singt und tanzt mit seinem Nachkommen, lorgnirt spazierende Damen, zündet den noch unangesteckten Mond mit Schwefelhölzchen an — wir sehen ein Geisterkaffeehaus — kurz es geschieht alles Mögliche, um uns für jede Illusion für immer zu verderben und die Empfänglichkeit unserer Phantasie und Empfindung zu vernichten. Ja man miſsbraucht für dieses Treiben, in dem der Dichter offenbar selbst nicht gewuſst hat, was er will, den Namen Ironie. Sie müſste etwa den allgemein uns eingebornen Geisterglauben und zugleich die Aufklärung, die gegen Geisterfurcht stählt, die ganze Poesie und besonders die herrliche Kraft der Phantasie zum Gegenstande haben, die aus den Andeutungen der Bühne sich volles Leben erschafft und über manche Lücke hinwegträgt. Ein Pfeil aber, der überall zugleich hintreffen wollte, müſste sich in Nebel auflösen und als dunstiger Nebel erscheint uns solches Bühnenunwesen.

(Schluſs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 26. Oktober. Nro. 43. 1825.

II. Recensionen.

Tre Canzonette col' accompagnamento di Piano-Forte, composte di Guglielmo Mangold. Op. 6. No. 1. Pr. 36 Xr. Mainz, bei Schott Söhne.

Ein italienischer Titel und ein deutscher Name des Komponisten könnten heut zu Tage schon stutzig machen, denn leider haben wir wenig Ehre von den Deutschen unserer Zeit, die sich mit italienischer Komposition bekannt gemacht haben. Wir sind mit Recht nur zu geneigt, in jedem Werke dieser Art einen Trabanten der Rossinischen Schule, (nein den Namen verdient diese Gattung Komposition nicht; es müſste Unschule, nach Analogie von Zucht und Unzucht, heiſsen) d. h. eine so unglückliche Schöpfung, die nicht dem Gebiet der Kunst, sondern nur dem verfeinerter Sinnlichkeit angehört, zu vermuthen, die nicht einmal das Verdienst hat, ein selbst geschaffner Irrthum zu sein. Doch es freut uns, daſs wir bei Durchsicht dieses Werkchens von unserer Vermuthung, oder besser von unserm Vorurtheile zurückkommen muſsten. Diese Kanzonetten nähern sich dem graziösen, wiewohl sehr leichten Styl des beliebten Blangini, obgleich sie freilich nicht so eigenthümlich sind. Allein der Verfasser ist, wie das „Opus 6" anzeigt, wahrscheinlich noch sehr jung und übergiebt uns hier nur Versuche. Aus diesem Standpunkte, der Nachsicht als unerläſslich involvirt, betrachtet, verdienen diese Kleinigkeiten aufmunterndes Lob und erscheinen, ihrem wahrscheinlichen Zwecke, leichte, gefallende Uebungsstücke (doch nicht Solfeggien) für Schülerinnen des Gesanges zu sein, entsprechend. Denn obwol wir ihnen weder Erfindung noch Arbeit in einem Grade, der bedeutende Anlagen des Komponisten verriethe, zugestehn können, sind sie doch melodiös und bewegen sich in gemäſsen Gränzen der Stimme. Auch sind sie, wenn auch nicht Potenzirungen des Textes, doch diesem nicht entgegen und vertragen sich auf solche Art mit ihm, wie zwei Spaziergänger, die nebeneinander hingehen, ohne sich nothwendig zu sein, sich aber doch gegenseitig angenehm sind. — Nach dieser allgemeinen Karakteristik erlaube man mir einige Bemerkungen über das Einzelne. No. 1 würde den Wendungen des Ohrs mehr entsprechen, wenn es die Melodie Syst. 2, Takt 6 in F-dur schlösse, statt sie unbeschlossen auch diese Tonart durchgehn zu lassen; denn diese vorher genommene Wendung fodert in der Wiederkehr ihre Antwort zu nothwendig, als daſs wir sie vergessen könnten. Derselbe Fehler verstärkt sich am Schluſs, wo wir dreimal den Halbschluſs auf a haben, ohne das f, nach dem wir verlangen, zu hören. — No. 2 ist in zu gleiche Absätze mit ähnlichen Schluſsfällen geschnitten. Dadurch erhält die Melodie etwas gemeines und monotones. — No. 3. ist die gelungenste dieser Kanzonetten zu nennen; sie hat Stellen, wo man die Melodie mehr als angenehm, fast schön nennen kann. Z. B. auf die Worte:

per poco mi consolo,
ma piu crudel io sento
poi ritornar quel duolo
che sol per un momento
d'all' alma si partì.

Wo das quel duolo sehr schön wiederholt ist

Der Schluſs dagegen ist matter, besonders durch die unbedeutenden Verzierungen der Melodie in durchgehenden Noten geschwächt.

Ganz in demselben Karakter ist folgendes Werkchen desselben Verfassers:

Tre duettini per due Soprani col accompagnamento di Piano-Forte composti e dedicati alle sue sorelle Charlotta e Guglielmina, da Guglielmo Mangold. Pr. 48 Xr. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Wir verweisen daher, was das Allgemeine anbetrifft, auf die Einleitung zu dem vorhergehenden Werkchen, und wollen nur noch Einzelnes hinzufügen.

Hier scheint dem Verfasser die doppelte Stimmführung nicht ganz geläufig zu sein, und obwol das Bestreben da ist, beiden Stimmen Melodie zu geben, so gehen sie doch oft zu lange, und daher ermüdend, in grader Richtung nebeneinander in Sexten oder Terzen fort, oder die Gegenstimme ist zu unbedeutend, um als eine solche zu gelten. Allein wo dies nicht der Fall ist, wird die Führung auch oft steif und gezwungen, etwas was bei Gesängen dieses Styls am aller entferntesten gehalten werden muſs. (Z. B. pag. 4. Syst. 1. Takt 5, 6 u. s. w., wo besonders mancher Eintritt, z. B. der auf as, Takt 9 in der zweiten Stimme schwer zu treffen ist.)

Zweitens hat der Verfasser (freilich Blangini machts nicht besser) durchaus den Stimmen keine Verschiedenheit des Karakters gegeben, noch zu geben gesucht und sich so des Hauptfehlers der italienischen Kompositionsweise schuldig gemacht, die es uns möglichst vergessen machen will, daſs zwischen einer Menschenstimme und einem Blaseinstrumente ein Unterschied existirt, der der Menschenstimme eine höhere Stellung anweist.

Drittens endlich hätten wir gewünscht, daſs sich der Karakter der drei Stücke einigermaſsen schärfer scheiden möchte, weil es, auch nur den Zweck des Unterrichts im Auge, nicht gut noch angenehm ist, nie das dolce oder cantabile ein wenig entscheidend in eine andre Gattung zu verwandeln; so sehr das cantabile sonst auch den Gesangstücken nothwendig ist und gewiſs bei den vorliegenden nicht vermiſst wird. — Das Aeussere des Werkes entspricht dem Rufe der Verlagshandlung.

L. Rellstab.

Grande Sonate pour le Pianoforte composée et dédiée à Charles Marie de Weber, par C. Kloss.

Ein mäſsiges Talent ohne Beobachtungsgeist wird in der Tonsetzkunst niemals etwas Ausgezeichnetes leisten. Das Studium der trockenen Regeln der Harmonie und des doppelten Kontrapunktes macht es nicht allein, sondern damit muſs die natürliche Anlage verbunden sein, ein Musikstück im Allgemeinen und Besondern aufzufassen, und alle Glieder und Adern desselben in ihren vielfachen Verzweigungen zu erkennen, wie diese alle zu dem Totalausdrucke des Ganzen unumgänglich nöthig sind. Dieser Beobachtungsgeist, der eine natürliche Anlage ist, äuſsert sich bei ausgezeichneten Talenten und besonders bei Genies schon sehr frühe, und treibt sie an, dann schon Werke zu schaffen, ehe sie noch die Ordnung und Regel des technischen Baues eines Musikstückes klar aufgefaſst, oder sonst studirt haben. So ist es und so muſs es dem Wesen der Kunst nach sein, denn in ihr geht die Praxis der Theorie voran, und erst muſsten Kunstwerke da sein, damit die Regeln an ihnen aufgefaſst und folgerecht dargestellt werden konnten. Wer sich also nicht in der Jugend angetrieben fühlt, Musikstücke zu schreiben, noch ehe er Ordnung und Regel kennt, der wird nichts Vorzügliches in der Zukunft liefern. Aber mit diesem Auf- und Emporkeimen des Talents, zu dem ein tüchtiges Studium alles dessen, was zur Kunst, nicht allein zur Musik, gehört, kommen muſs, ist nicht immer, ja nur höchst selten, Originalität verbunden, denn diese ist eine herr-

Digitized by Google

liche aber auch seltene Gottesgabe, und wem sie verliehen ist, der sieht im Leben die Kunst und in der Kunst das Leben und begreift, daſs alles Schöne und Herrliche, was die Menschen verbindet und sie ahnen läſst, daſs sie einem höheren, ihnen nur denkbaren, Wesen verwandt sind, in dem Begriffe Kunst zusammenflieſst. Doch wie weit und breit auch die Wirksamkeit des Genies sein mag, so müssen auch die Talente, und unter diesen selbst die mäſsigen, wenn sie den Willen zeigen, zum Höhern aufzustreben, sehr geschätzt und aufgemuntert werden, denn sie sind in der Regel die Lehrer und Beförderer der aufkeimenden Talente und tragen mühsam das zusammen, was das Genie braucht und verbraucht.

Diese flüchtige Erörterung über Genie und Talent möchte der Ref. gern weiter fortsetzen, allein die Redaktion will die Recension, und andere Geschäfte auch die ihnen gehörige Zeit, und somit wenden wir uns nothgedrungen zur vorliegenden Sonate. Herr K. Kloss hat seit einigen Jahren manches drucken lassen, unter dem diese Sonate unstreitig das Beste ist. Sie verräth den guten Willen des Verfassers, zeigt auch, daſs er es mit dem Studium ernstlich meint; doch scheint die Erfindungsgabe gering zu sein, und Beobachtungsgeist ist ihm mehr zu wünschen. Die Sonate ist Es-dur, und der erste Satz Allegro con brio bezeichnet. Das Hauptmotiv des ersten Satzes, womit die Sonate sogleich beginnt, ist wohl zu manchen melodischen und harmonischen Verflechtungen geeignet, allein es wird dazu wenig benutzt. Der erste Abschnitt im ersten Theile des ersten Satzes ist viel zu lang gerathen; auch ist die Idee mit welcher der folgende Abschnitt beginnt, schon im ersten ganz da gewesen. Somit ist die Steigerung des Effekts im ersten Theile schon beeinträchtigt; und es ist daher gut, daſs er selbst bald schlieſst. Der Eingang des zweiten Theiles verspricht etwas Ausgebreitetes, doch bald ermattet mehres und das Hauptmotiv des ersten Satzes wird in gleicher melodischer und harmonischer Stellung ganz unnütz mehre Male, vom 20 bis 35 Takte, Seite 5 und 6, wiederholt. Der zweite Satz As-dur ist Adagio con moto überschrieben. Das Thema dieses Satzes sowohl im ersten wie im zweiten Theile paſst am besten zu einem Ländler, und daher ist die Bezeichnung weder für den Ausdruck noch für die Bewegung geeignet. Das darauf folgende Scherzo ist unbedeutend. Der letzte Satz Es-dur Allegretto grazioso, hat im allgemeinen alle Vortheile und Nachtheile, die der erste Satz hat, im besonderen aber muſs bemerkt werden, daſs der Uebergang nach D-dur Seite 17, und die buchstäbliche Wiederholung der ersten 38 Takte, womit der letzte Satz beginnt, die allda in Es-dur stehen, hier aber in D-dur wieder gegeben werden, doch eine groſse Geistesarmuth und Unbedachtsamkeit verrathen. Nicht allein, daſs der Totaleindruck des Ganzen durch das lange Verweilen in D-dur als einer ganz fremden Tonart zu Es-dur, gänzlich gestört wird, so ist auch die Wiederholung dessen, was kurz vorher Seite 14 und 15 gehört wurde, hier sehr anstöſsig. Vor allen Dingen hat Herr Kloss es sehr nöthig, sich mit Arbeiten im doppelten Kontrapunkte zu befassen, ohne welche Arbeiten man kein geschickter Komponist werden kann, und da er selbst angestellter Organist ist, so hat er die beste Gelegenheit, solche Arbeiten vorzutragen; auch bringen sie ihm für das Orgelspiel groſsen Nutzen.

R.

Berliner Liedertafel für vier Männerstimmen von K. Kloss. Leipzig bei Breitkopf und Härtel, Pr. 1 Thlr.

No. 1. Jagdlied von Tiek, dessen Anfang nichts weniger als poetisch ist,

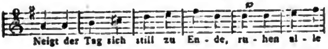
„Froh und lustig zwischen Steinen
Geht der Jäger auf die Jagd." —

Die zweite Strophe endigt sich eben so flach: „O du schöne Jägerzeit!" Die Härte Als wer Jagd, Wild, Wälder kennet, ist auch nicht angenehm. Die Melodie ist indeſs ganz angenehm, auch mit einem Echo, für Liebhaber dieser Spielerei, versehen.

No. 2. Nachtgesang von Theodor Körner. Dieses bekannte und vortreffliche Gedicht i

Digitized by Google

von Spohr bereits zu demselben Zwecke komponirt, dem wir unbedingt den Vorzug geben. Der Rhythmus des vorliegenden Stückes ist mit seiner geraden Begleitung etwas zu träge und unbeholfen, besonders die Stelle:



No. 3. Grabesruhe, hat eine wahre und schöne Empfindung, schon die Tonart As ist gut gewählt. Das Gedicht von Karl Sauppe ist ein nicht Gewöhnliches, welches insbesondere dem Komponisten überlieſs, die höhere Bedeutung auszusprechen, wie das wohl in den besten Goethe'schen Liedern der Fall ist. Hier wäre es: die Sehnsucht nach Grabesruhe aus einem Leben, dem die besten und schönsten Blüthen abgestreift sind. Die Resignation, die Herr Kloss wahrhaft schön und ruhig entfaltet, verdient bemerkt zu werden. Die Ausweichung in F-moll macht in allen drei Strophen eine gute aufregende Wirkung auf das Gemüth, so wie der fallende Rücktritt nach As wahrhaft poetisch schlieſst.

Für as, c, in der Melodie, wäre hier wohl c, e besser?

No. 4. Die drei Sterne, von Theodor Körner, ist recht artig komponirt. Der Gürtel des Orion ist es freilich nicht, schon deshalb nicht, weil der eine Stern zu kurz dabei kommt:

Sie | heiſsen Lied, | Liebe und | Wein

welche Unbeholfenheit denn auch der Komponist bei dieser flieſsenden Walzer-Melodie nicht vermeiden konnte, sondern im Gegentheil das Lied nicht für voll ansieht. Nun, was nicht ist, das kann noch werden. —

No. 5. Die Freude, von W. Gerhard, (nicht Paul, sondern ein Nicht-Paul) flieſsend und niedlich, wieder ein Walzer. Rec. will das Lied damit gar nicht tadeln, seitdem ihm ein Freund irgendwo sagte: der Walzer ist eine Welt-Ordnung im Kleinen; erstens dreht man sich darin in kleinen Kreisen um sich selbst und zweitens macht man wieder einen groſsen Kreis. Nun denke man sich die Kreischen in Worten, und die Kreise in Ideen, und beide noch dazu rundum gesungen, wie phantasiereich ist nun nicht ein solches Tonstück!

No. 6. Trinklied von Th. Körner, so komponirt, wie man es wohl gern hört, und unter den heitern Liedern das gelungenste. Rec. wollte den Schluſs schon tadeln, und besonders das piano; indem er erst gar nicht begreifen konnte, wie dieses dahin kam:

Bald aber fielen ihm die Schuppen von den Augen und er behauptet jetzt, die Stelle sei genial. Die Wackeren sehn sich bei dem p. erst nach der Flasche um, indem sie fürchten, diese sei leer. — Aber mit nichten. — Wir wünschen dem Heftchen, wie dem braven Verf. Glück und empfehlen es den Freunden des Gesanges.

v. d. O..r.

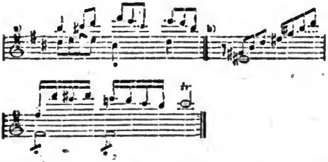
Deux Duos pour deux Flûtes composés par Joseph Küffner. Oeuv. 148. Chez B. Schott Fils à Mayence. Pr. 2 Fl.

Diese Duette gehören unter die leichtfertigsten Kompositionen, die je geschrieben worden sind, und haben nur das Verdienst, daſs sie leicht ausführbar sind. Wie wenig ist das aber gegen die Menge Verstöſse gegen die Regeln des zweistimmigen Satzes und der Modulation: wie wenig gegen den Mangel an Erfindung, Ausführung und Kenntniſs des doppelten Kontrapunktes, wovon dieses Werk so viele Beweise enthält.

Der zweistimmige Satz ist der schwerste von allen. Bevor man sich mit Kompositionen der Art befaſst, muſs man genaue Kenntniſs der karakteristischen Intervalle der Akkorde erlangt haben, damit man weiſs, welche Intervalle auszulassen sind, ohne daſs die Harmonie leer oder zweideutig erscheine, wie das in vorliegenden Duetten, S. 2, Z. 9, und S. 3,

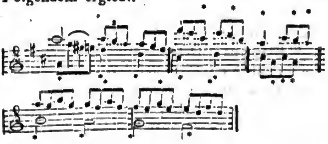
Digitized by Google

Z. 9, nach der ersten Flöte gerechnet, der Fall ist.



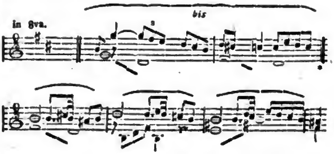
Bei a) muſs auf der mit * bezeichneten Stelle der Sextenakkord stehen, die Sexte ist aber ausgelassen. Schon der Name Sexten-Akkord giebt deutlich zu erkennen, daſs bei diesem Akkord das Intervall, wodurch er sich vom Dreiklange unterscheidet, nicht ausgelassen werden darf. Bei b) hat sich Herr Küffner gewiſs auf der mit * bezeichneten Stelle den harten Dreiklang oder den Septimen-Akkord mit groſser Terz gedacht. In beiden Fällen darf die Terz nicht fehlen, weil durch sie allein die Dreiklänge, so wie die Dominanten-Harmonie, welche hier eigentlich gemeint ist, genau bestimmt werden.

In einem Duette können verbotene Fortschreitungen in Quinten und Oktaven noch weniger geduldet werden, als es bei vielstimmigen Stücken geschieht; weil in jenem das Widerwärtige derselben durch nichts verdeckt wird, was in einem mehrstimmigen Satze leicht zu bewerkstelligen ist. Herr Küffner hat hierauf keine Rücksicht genommen, wie sich aus Folgendem ergiebt.



In jedem Tonstücke setzt man zum Schluſs eines Abschnitts den Dreiklang, weil er allein das Gefühl vollkommen beruhigt; nie den Sexten-Akkord, wie H. Küffner es fast durchgehends in diesem Werke gethan hat; weil dieser Akkord, wie das Komma in der Sprache, nur einen unvollkommenen Schluſs andeutet.

Tadelnswerth ist S. 3, Z. 6, die Modulation von G-dur nach der Dominante von H-moll geführt. Hier ist sie.

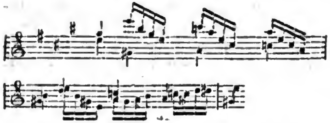


Nach der Dominanten-Harmonie von G, im vierten Takt wäre es gut gewesen, wieder die Tonika G mit ihrem Dreiklange folgen zu lassen, z. B.

Häufig bringt Herr Küffner in der Melodie Vorschläge an, während in der begleitenden Stimme das Intervall schon erscheint, statt dessen der Vorschlag steht.

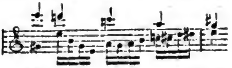
was nur im mehrstimmigen Satze gut klingt.

Mangel an Kenntnissen des doppelten Kontrapunktes verräth folgende Stelle:



Die Verwirrung der Stimmen im 2. Takt und der beliebte Schluſs mit dem Sextenakkord, wären vermieden worden, wenn diese Stelle im doppelten Kontrapunkt in der Oktave gehalten wurde, wie folgt.

Digitized by Google



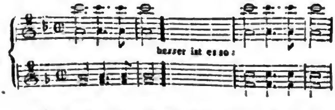
So viel wird genügen, um das über diese Kompositionen gefällte Urtheil zu rechtfertigen.

Von Seiten des Verlegers ist dieses Werk gut ausgestattet worden, aber nicht frei von Fehlern, die jedoch leicht zu bemerken und zu verbessern sind.

Fiaccola.

Trois Duos pour deux Violons composés par Küffner, Oeuv. 143. Mayence, chez B. Schott Fils. Pr. 2 Fl. 48 Kr.

Den Violinspielern werden diese Duette willkommen sein, weil sie sehr melodienreich und brillant sind; vorzüglich werden sich Dilettanten ihrer erfreun, da beide Stimmen immer beschäftigt sind, ohne daſs zur Ausführung derselben bedeutende Fertigkeit erfoderlich ist. Im Ganzen genommen stehen diese Kompositionen weit höher, als die zuvor recensirten, und können mit vollem Recht empfohlen werden; in harmonischer Hinsicht aber sind sie nicht frei von jenen Fehlern, die wir bei Beurtheilung obiger Duette nicht übergehen durften. Hier aber ist die Wiederholung ähnlicher Fälle überflüssig. Ueber Leere in der Harmonie können wir uns hier nicht beklagen; wohl aber über unnöthige und deſshalb fehlerhafte Verdoppelung der Intervalle. Z. B. zu Anfange des 1. Duetts ist die Terz in beiden Stimmen gebraucht, wie folgt.



Zum Schluſs eines Abschnitts statt den Dreiklang den Quartsextenakkord zu setzen, wie Herr Küffner hier häufig gethan, ist fehlerhaft, weil dieser eben so wenig, wie der Sextenakkord an einer Stelle gebraucht wird, wo das Gefühl beruhigt werden soll.

Fiaccola.

Sixième Sinfonie, composée par J. Küffner. Oeuvre 150. Mayence, chez B. Schott Fils. Pr. 5 Fl.

Herr Küffner gehört offenbar unter die Geschwindschreiber; bei Musikstücken, die leicht gehalten sein wollen, kann das zum Verdienst angerechnet werden. Sinfonien aber, wenn sie unter die guten gezählt werden sollen, lassen sich nicht aus dem Aermel schütteln. Die hier angezeigte ist leider unter der Mittelmäſsigkeit, folglich unter aller Kritik.

Fiaccola.

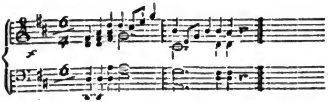
Grande Sonate pour le Piano-Forte composée et dédiée avec le plus profond respect a sa Majesté, Pauline, Reine de Würtemberg, par son très humble et trés obéissant serviteur Jules Benedict, Vienne, chez D. A. Steiner et Comp. Oeuv. 4.

Bei einem Komponisten, dessen 4. Werk erst erscheint, scheint es nicht unzweckmäſsig, einiges über diesen selbst zu sagen. Herr Benedikt war, soviel wir wissen, anfänglich ein Schüler Hummels auf dem Piano-Forte und hielt sich dieser Studien wegen in Weimar auf; doch können wir diesen Umstand nicht bestimmt verbürgen. Später ging er indessen nach Dresden und genoſs dort den Unterricht Karl Maria von Webers, der ihn vorzüglich in der Komposition ausbildete. Darauf begab sich Herr Benedikt nach Wien, wo er sich aufhielt. Da er durch sein Talent als Forte-Piano-Spieler, und durch seine Kenntnisse als Musiker überhaupt die Achtung des Publikums wie der Künstler gewonnen, wurde Barbaja, der Unternehmer der italienischen Oper, aufmerksam auf ihn, engagirte ihn bei der Auflösung der italienischen Oper in Wie-

Digitized by Google

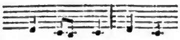
als Musikdirektor seiner Gesellschaft und bewog ihn, ihm nach Neapel zu folgen, wo er sich gegenwärtig noch aufhält. — Das Vorstehende genügt zu zeigen, daſs wir es hier nicht mit einem jungen Künstler zu thun haben, der seine ersten Werke noch in der Schule schreibt und so gewissermaſsen nur Exerzitien drucken läſst. Herr Benedikt hat sich die Zeit gelassen, eine gewisse Reife in sofern diese überhaupt mit der Jugend vereinbar ist, zu erreichen. Davon zeugt die ganze Anlage und der Karakter des vorliegenden Werkes.

Der erste Satz: (Allegro con brio, metron. de Mälzel No. 88. D-dur, 6/8 Takt) hat einen feurigen brillanten Styl, dessen Wirkung durch wirksame Benutzung der Kräfte des Instruments noch verstärkt wird. Drei Hauptthemata liegen dem Bau des Ganzen zum Grunde. Das erste:



hat den feurigsten Karakter, ist am meisten benutzt und giebt dem ersten Satze die Hauptfarbe. Vorzüglich braucht der Komponist die Figur:

u. s. w., die er indeſs nicht streng, sondern nur in rhythmischen Imitationen durcharbeitet. (Die öfters vorkommende Figur:



die auch den Uebergang aus dem ersten in den zweiten Theil bildet, ist eigentlich auch nur jene obenangeführte)

Doch auch von den ersten Noten dieses Thema's weiſs der Komponist einen zweckmäſsigen Gebrauch zu machen, wie z. B. pag. 8, System 2 und am Schluſse; nur zu selten und zu vorübergehend.

(Schluſs folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 11. und 12. Oktober 1825.

(Schluſs der Korrespondenz „über den Geist auf der Bastei in Wien.")

Nur wer keinen Kunstsinn hat, kann an dieser Vernichtung der Kunst in ihrem eignen Gebiete, an diesem Herabziehen des ohnedem Unerreichbaren, eine Art von schadenfrohem Gefallen finden. Andre können nur durch manchen einzelnen Spaſs (und an dem fehlt es freilich nicht, wo Herr Schmelka auftritt) in eine gewisse leichtsinnige Vergessenheit gewiegt werden. Gewiſs aber verliert ein Theater alle die Zuschauer für seine übrigen und bessern Leistungen, die es für solche, wie der Basteigeist, gewinnt.

Wie die Musik zu solchen Stücken beschaffen, versteht sich von selbst. Die Liebenden, der Geist — alles singt wiener Länderer und Gassenhauer, jodelt und tänzelt zum Schlusse dazu, einmal wie allemal. Was soll aber endlich aus dem Bühnenpersonal werden, das sich zu solchen Stücken hergiebt, und wie darf es hoffen, sich damit auf derselben Bühne in Achtung und Liebe zu erhalten, von der herab uns eine Sonntag und Spitzeder entzücken? Wir wollen daher auch über die Ausführung schweigen und haben mit diesem Berichte nur ein für allemal diesen Gegenstand für unsere Zeitung abthun wollen. Nicht er, wol aber die sonst Hoffnung gebende neue Bühne verdiente seine Erwähnung.

Mancher wird uns entgegnen: das königstädter Theater sei ein Volkstheater und jene Sachen seien Volksstücke. Vielleicht sind sie es in Wien; in Berlin würden sie ihr eigentliches Publikum nur unter dem Theile des Volkes finden, der — aus bewegenden Gründen nicht ins Theater geht. Ueberhaupt sollte man nicht soviel Gewicht auf die Distinktion von Volks- und anderm Theater legen, wenigstens in Berlin nicht, wo das Theaterpublikum (auch das Königstädter) offenbar mehr Bildung, Besonnenheit und Ernst hat, als im Süden und wo es so vielfach zum Guten und Tüchtigen gewöhnt wird. Vollends glaube man doch nicht, daſs seichte und leere Musik volksmäſsig sei,

Digitized by Google

Eben das Volk verlangt — nicht eine künstliche, aber eine solide und kräftige Speise; das bezeugen so viele kräftige und ausdruckvolle Volkslieder; und endlich vergesse man nicht, daſs ein nüchternes, kräftiges, geistesfreies Volk anders denkt, empfindet und darum auch anders singt, als ein weichlicheres, im Taumel der Zerstreuung versunkenes. Will das königstädter Theater sich als Volkstheater bethätigen, so wird ihm das in Berlin nicht mit Wiener Stücken gelingen, sondern es muſs sich Dichter und Komponisten gewinnen, die in dem Geist und Karakter Norddeutschlands und namentlich Preussens leben und schaffen. Das könnte höchst fruchtbar und für alle Theile höchst förderlich werden. Ein treffliches Vorbild hat das königstädter Theater schon in dem Doktor und Apotheker von Dittersdorf, den es doch ja festhalten sollte. Bis jetzt besitzt es wenig oder nichts, was neben, oder gar vor diesem karaktervollen Stücke den Rang verdiente. Es steht neben vielen neuern Werken wie ein rüstiger Alter neben greisen Jünglingen. M.

Berlin. Freitag, am 14ten Oct.

Herr Bader trat nach seiner Reise heute zum ersten Mal wieder auf, als Nadori in Spohrs Jessonda, und wurde mit der lebhaftesten Theilnahme empfangen. — Referent hat kürzlich keine Oper mit solcher Lust und Liebe von den Mitspielenden aufführen sehen, als diese. — Die Damen Schulz und Seidler waren als Jessonda und Amazili ausgezeichnet, eben so Herr Bader, dessen seelenvoller Vortrag an diesem Abend wieder Alles entzückte, Herr Blume als Tristan, der sich durch sein Spiel sehr auszeichnete und Herr Sieber als Oberbramin. Herr Devrient, Lopes — lieſs im Vortrage des Recitativs manches zu wünschen übrig, denn er sang häufig ganze Stellen so verändert, daſs sie nicht einmal zur Harmonie paſsten, ungeachtet es für diesen Künstler ein Kleines sein würde, ein Recitativ fehlerlos vorzutragen. Das Orchester, unter der trefflichen Leitung des Hrn. Kapellmeisters Schneider, war sehr brav; zu bedauern ist, daſs die Celli in dem Orchester im Opernhause so tief sitzen; der Ton verliert sich nach unten, anstatt gehörig hervorzudringen. Das Haus war sehr voll und die Oper wurde abermals mit groſsem Beifall aufgenommen. D . . n . —

Berlin den 23. Oktober.

Nachdem das Publikum lange genug mit veralteten oder seichten Opern hingehalten worden, hat endlich Herrn Baders Rückkehr ausser der Jessonda auch Fernand Kortez auf die Bühne zurückgeführt. Herr Kapellmeister Seidel leitete in Spontinis Abwesenheit die Aufführung mit groſsem Eifer und sehr verdienstlicher Präzision. Madame Schulz, Herr Bader und alle übrigen Mitglieder der groſsen Bühne leisteten, wie immer, Treffliches und das überfüllte Haus bewies einen so lebhaften Antheil, wie Meisterwerke, gut aufgeführt, ihn verdienen und schwache selbst bei der besten Aufführung nie finden, oder wenigstens nie bleibend an sich fesseln werden, wenn auch äusserliche Umstände einmal einen vorübergehenden Enthusiasmus entzündet haben sollten. M.

IV. Allerlei.

(Urkundlich.)

Konzert.

Mit Hoher Obrigkeitlicher Bewilligung wird der hier angekommene Virtuose, Herr Joseph Fahrer nebst Gemahlin, aus Wien, welcher schon vor mehren Jahren in Italien, Frankreich und dem deutschen Reiche durch seine rühmliche Kunst bei allen Kennern und Liebhabern seines Vortrages noch jedesmal mit groſsem Beifall aufgenommen worden, die Ehre haben, Sonnabend den 30. November im Saale ***, sich hören zu lassen.

Erste Abtheilung.

Ein groſses Violin- und Guitarre-Konzert, mit Begleitung eines zweistimmigen kunstreichen Gesanges.

1) Ouvertüre nebst Symphonie von Herrn Kromer.
2) Variationen aus verschiedenen Thema's, von Herrn Spohr.
3) Adagio nebst Polonaise von Herrn Meiseder.

Zweite Abtheilung.

1) Arien aus verschiedenen Opern von Herrn Schmied, Professor.
2) Arie, komische, nicht anstöſsig, von Hrn. Leobold, Dichter.
3) Arie aus der Schweizerfamilie, welche in Baſs und Diskant von einer Mannsstimme vorgetragen wird, wobei noch 40 Sekunden lang ausgehalten, ohne Athem zu schöpfen, und noch einen Triller schlägt; ist eigene Erfindung.

Dritte Abtheilung.

1) Kunstreiche Deutsche werden nach Wunsch der löblichen Gesellschaft vorgetragen.
2) Ein sehr seltnes Kunststück, die Glasharmonika auf der Violine mit abgespanntem Bogen sehr täuschend nachzuahmen; ist eigene Erfindung.

Derselbe wird sich mit aller Anstrengung befleiſsen, den Beifall des gebildeten Publikums zu erwerben. Entrée 12 Sgr., Kinder unter 15 Jahren die Hälfte, u. s. w.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 2. November. Nro. 44. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Einige Worte über das Konzertwesen, besonders in groſsen Städten.

Die Konzertzeit ist wieder da und von neuem beginnt mit ihr der Lauf trügerischer Hoffnungen und getäuschter Erwartungen. Halbjährige Studien und Vorbereitungen, Reisen, lästige Aufwartungen, miſsliche Einladungen, Zeit- und Geldaufwand, alles soll an dem einen Konzertabend reichlich vergolten werden. — Wie wenige unter so vielen braven Künstlern erreichen ihren Zweck! Wie mancher sieht kaum die Kosten gedeckt und die Erinnerung selbst an seine angestrengten Leistungen noch vor dem nächsten Konzerte verschwunden! Diese Erfahrung wird jährlich so vielfach erneuert und noch scheint man nicht müde, in der alten Weise fortzufahren. Es ist leicht erklärlich, wie gerade der Blick der konzertgebenden Künstler auf der gewohnten Bahn festgehalten wird und gerade sie am spätesten dahin gelangen, sich nach neuen und glückverheiſsendern umzusehen. Sie sind zu tief in ihren persönlichen Interessen befangen, als daſs sie so leicht zu einer ruhigen Prüfung der Sache von Grund aus kämen. Ihre eigne angestrengte Thätigkeit bei der Einleitung und Ausführung des Unternehmens, das Selbstgefühl, zu dem ihre oft mühsame Uebung und Ausbildung sie wohl berechtigt, dann aber auch jene, allen Menschen eigne Gaukelei, mit der man sich seine Wünsche als tüchtige Beweggründe für Andere erscheinen läſst, alles dies hindert sie, sich in die Stelle des Publikums zu versetzen und ihr Unternehmen mit seinen Augen zu prüfen; jene beunruhigenden Erfahrungen selbst mögen manchen zu schüchtern machen, die gewohnte Bahn zu verlassen, statt daſs sie ihn dazu ermuthigen sollten.

Wenn das allgemeine Interesse so vieler Künstler schon hinreichend wäre, einer musikalischen Zeitung die Besprechung des Gegenstandes zur Pflicht zu machen: so mahnt das musikalische Beste des Publikums und die Rücksicht auf seine Fortbildung für Tonkunst noch dringender dazu an. Denn in der That sind die Konzerte an vielen bedeutenden Orten, namentlich auch in Berlin, mit einzelnen — nicht eben zahlreichen — Ausnahmen, von der Art, daſs sie den Sinn ihrer Besucher eher verderben und abstumpfen können, als erwecken und verfeinern; und dies gilt leider nicht blos von den Konzerten obscurer, sondern von vielen recht achtungswerther — solcher Künstler, die das Rechte wohl kennen und vermögen.

Man betrachte unsere Konzerte unbefangen: was wird in ihnen dargebracht? Den meisten Raum nehmen Konzertstücke weg, denen die Komponisten selbst mit vollem Bewuſstsein keine andere Bestimmung anweisen, als Gelegenheit, alle mögliche technische Geschicklichkeit des Virtuosen auf einmal an den Mann zu bringen. Sie sind denn auch nichts anders (mit wenigen Ausnahmen) als eine Reihe von Fingerübungen, mit ein Paar melodischen Fetzen an einander genäht und in eine gewisse hergebrachte Form gebracht. Welches der hundert und tausend Konzertstücke, die hier gemeint sind und die man an jedem Konzertabend zu hören bekommt, hätte Karakter und innere Bedeutung? Welches er-

Digitized by Google

regte und hinterlieſse in dem Zuhörer eine bestimmte Empfindung, oder belebte in ihm eine Idee?

Aber wie könnte das auch bei einer so äuſserlichen Intention geschehen? Hat denn der Komponist bei seinem Werke selbst eine andere Vorstellung, als die Bewunderung seiner persönlichen Geschicklichkeit gehabt und müssen nicht selbst jene melodischen Sätze, in denen die Konzertkomponisten sich gleichsam mit der Tonkunst abzufinden denken, statt einer wahren, stetig sich entwickelnden Empfindung eine bloſse äuſserliche Nachahmung des gefühlvollen Ausdrucks, eine heuchlerische Empfindelei enthalten? Daher findet man in hunderten von Konzerten kein wahres Allegro, keine Entfaltung eines kräftigen, rüstig sich bewegenden Gefühls, sondern zwischen den flinken leichtfertigen, oft eigensinnigen und bizarren Figuren jene heterogenen schwächlich weichen, modisch schmachtenden Adagiomelodien und in den Adagio's wiederum jenes Vertrödeln des Gesanges in den unzählig gehäuften, verzierten Verzierungen in den Vogeltönen der höchsten Oktaven. Ein einzelnes Werk dieser Art kann dem Geiste und Herzen nichts gewähren; wie muſs die endlose Wiederholung derselben äuſsern Gestaltung und desselben Inhalts, oder derselben Inhaltslosigkeit bei so vielen gleichen Produktionen den Zuhörer leer lassen und zuletzt anwidern! Daher zum gröſsten Theil der geringe Besuch vieler, besonders der später gegebenen Konzerte. Ja es zeigt, wie viel Musiklust die Menschen haben, daſs sich nur noch so viel Zuhörer finden.

Ein gleiches Urtheil muſs über die Gesangpartie in den Konzerten gefällt werden. Auch die Konzertsänger und Sängerinnen scheinen mit wenigen Ausnahmen in den Konzerten nichts zu wollen, als die Geläufigkeit ihrer Kehle bewundern lassen, und gewisse Kunststücke, als da sind chromatische und andere Laufer, Triller und dergleichen, möglichst oft an den Mann bringen. Dazu geben nun in der That jene seichten, meist aus dem Süden kommenden Scenen, Kavatinen u. s. w., aus und mit denen man in ihrer Gehaltlosigkeit machen kann, was man will, ohne daſs etwas verloren ginge (wie man gewissen Meerpolypen das Innerste zu äuſserst kehren kann, ohne daſs etwas Schlechteres herauskäme, als sie schon im Gesichte trugen) die reichste Gelegenheit. So hören wir denn in Konzerten unaufhörlich jene Arien und Duette, die, wie die Konzerte der Virtuosen, nichts sind, als — Beete, aus denen jene Prachtkunststücke gezogen werden. Wen hätte in diesen Karaffa's, Merkadante's u. s. w. etwas anders gerührt, als allenfalls der Schlag vor Erstaunen über die Tausendkünstelei der Kehlvirtuosen?

Aber welch eine Masse Musik ist dies zusammengenommen, die den Zuhörern nichts gewährt, als Bewunderung einer mechanischen Geschicklichkeit und jenen Sinnengenuſs, der vom Kunstgenuſse so weit entfernt ist, wie — das Thier vom Menschen.

Die bessern Konzertgeber werden wenigstens bei sich selbst diesem Urtheile beistimmen. Welcher Reiz bleibt denn aber für die Konzertbesucher? Die persönlichen Gaben und Geschicklichkeiten der auftretenden Künstler. Mancher kann in dieser Hinsicht mit Recht viel von sich halten. Es ist wahrlich ein nicht zu verschmähender Genuſs, unsere Schulz, Seidler, Sonntag zu hören, wie geringhaltig die gewählte Komposition auch sei. Nicht so begünstigt sind die Instrumentalisten, denn welches Instrument hätte soviel Reiz, wie die menschliche Stimme? Auch möchten sich die meisten mit dem Selbstvertrauen auf ihre Geschicklichkeit, sei es auch noch so gerecht, täuschen. Wie wenige unter den Zuhörern sind fähig, die Schwierigkeiten, auf deren Ueberwindung der Konzertist stolz ist, nur zu bemerken! Dazu gehört eine Kenntniſs desselben Instrumentes und die Erfahrung, wie selten jene Künste andern gelungen sind. In diesem Gebiete beeinträchtigt sogar ein Instrument das andere, und mancher schwere Gang auf dem Waldhorne, oder andern ungefügigen Instrumenten bleibt unbeachtet, weil man ihn auf bequemern Instrumenten geläufiger gehört hat und den Unterschied der Be-

Digitized by Google

handlung nicht kennt. Wie übel fahren überhaupt in diesem Wettstreit die meisten Virtuosen, die ihrem Instrumente das Ungehörigste abzwingen müssen, blos um es neben und vor andern auch bemerkbar zu machen! Und so kommt es, daſs mancher Konzertist sich und sein Instrument weit weniger günstig zeigt, als er vermöchte, wenn es nicht allein darauf abgesehen wäre, mit persönlicher Geschicklichkeit alles sonst Mangelnde zu ersetzen. Das ist das Resultat jenes, dem Wesen der Kunst entfremdeten Wesens und die äusserliche Vergeltung ist Vernachläſsigung der Konzerte. —

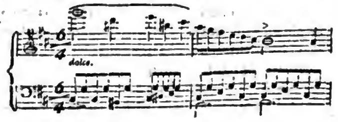
Endlich wäre es wol Zeit, daſs die Konzertgeber ernstlich darauf dächten, ihren Konzerten einen bessern und mannigfaltigern Inhalt zu geben. Haben denn ausübende Künstler kein andres Vermögen und Verdienst, als mechanische Fertigkeit? Dieses todte Wesen befriedigt keinen Theil. Sie mögen es versuchen, sich ihren Zuhörern besser und würdiger zu zeigen, als mit Geschicklichkeiten, die in ihrer Art die Seiltänzer auch haben. Schon in der Auswahl der Kompositionen muſs der Konzertgeber darthun, auf welcher Stufe der Bildung er steht; und wieviel höher ist der zu achten, der sich dem Guten verbindet und uns an würdigen Werken erhebt, als der, welcher nur sein persönliches Interesse im Auge hat und die unkundigen Zuhörer mit Sachen täuscht, die er selbst nach ernstlicher Ueberzeugung verwerfen müſste! Ja der bessere Künstler täuscht an solchen sich selbst am meisten. Nur an gehaltvollen Werken kann er ja eine wahrhaft gediegene, geist- und gefühlvolle Ausführung an den Tag legen, mithin sich selbst in seinem Fache recht geltend machen. In dieser Hinsicht würde an manchem Beethovenschen und Mozartschen Klavierkonzerte mehr Gelegenheit für den Konzertisten sein, sich als Künstler zu bewähren, als in hunderten der schwierigsten Virtuosenkonzerte. Diese Benennung, oder wenigstens die Klassifizirung wenden Konzertisten bisweilen selbst an, weil sie wohl inne werden, daſs in jenen Kunstwerken ein andrer Geist lebt, als in den Kompositionen, welche nur für die Finger, nicht für Geist und Herz bestimmt sind. Aber verbessert die Unterscheidung diese letztern? Warum nicht, wenn man Kunstfertigkeit darlegen will, dazu ein besonderes Stück in angemessener Form, ein Kapriccio, Variationen und was dergleichen mehr, schreiben und spielen und die übrige Zeit den höhern Kunstleistungen widmen? Aufmerksamkeit und Bewunderung würde solchen auf sie allein berechneten Sachen sicherer und ungestörter zu Theil werden, als Konzerten, wo man zwischen Bewunderung, Empfindung die sich da u. dort ahnen lassen will, u. — Langeweile hin und her schwankt. Wieviel mehr könnten auch Sänger in Scenen von Mozart, Beethoven, Weber zeigen, als in jenem monotonen Modekram? Auch jene geben den Kehlkünsten Raum. Aber daneben, oder vielmehr davor wird Geist und Herz bedacht. In jenen können die Sänger Geschicklichkeit zeigen, in diesen sich als Künstler bewähren; in jenen beeinträchtigt einer den andern durch dieselben Kunststücke, in diesen kann jeder nach seinem Karakter gelten und einer den andern heben. (Schluſs folgt.)

II. Recensionen.

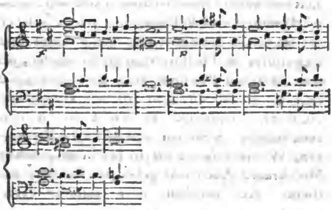
Grande Sonate pour le Piano-Forte composée et dédiée avec le plus profond respect à sa Majesté, Pauline, Reine de Würtemberg, par son très humble et très obéissant serviteur Jules Benedict. Vienne, chez D. A. Steiner et Comp. Oeuv. 4.

(Schluſs aus No. 43.)

Das zweite Thema, eigentlich nur ein überleitender Satz, der wenig thematisch behandelt ist, bildet einen schönen Gegensatz zu der Form und der Kraft des ersten. Es lautet:



und schlieſst sich gleich zu Anfange sehr wohlklingend an das erste Thema an. Schade nur, daſs es zu schnell vorübergeht und nach einer etwas plötzlichen Ausweichung in E-dur (pag. 1, Syst. 4) die nicht motivirt ist, schon in das dritte Hauptmotiv fällt, welches an sich vielleicht das schönste ist, nur nicht geschickt eingeführt wird.



In der Wiederholung tritt es gleich in A-moll ein und geht mit einer kleinen Wendung in einen Satz, der aus Passagen gebildet wird, über, die eine lebendige Bewegung in das Werk bringen, jedoch etwas abgerissen dastehn. Gegen dieses Thema, welches sich sonst durch Reiz der Melodie auszeichnet, wäre etwa zu erinnern, daſs das 9 Viertel liegen bleibende E nicht wirksam für das Pianoforte ist; durch zweckmäſsig geführte Mittelstimmen oder Wechsel der Harmonie hätte sich die dadurch entstehende Lücke sehr gut ausfüllen lassen.

Was nun die Verbindung dieser Themata untereinander betrifft, so ist dies der schwache Punkt der Sonate. Im ersten Theile des ersten Satzes lieſse sich wenig dagegen einwenden, daſs die Hauptsache nacheinander ohne künstliche Verkettung sich einfach entwickle. Aber für den zweiten Theil hätte der Komponist uns ein sicheres Interesse durch komplizirtere Verbindung unter sich erregen müssen: daſs er sie einzeln etwas weitläufiger auseinanderlegt, ist nicht genug. Diese aus der nicht gut überdachten Anlage entspringende Leere sucht Hr. B. durch vielfaches Abschweifen in der Modulation (ein gewöhnlicher Fehler junger Komponisten) zu verstecken; allein dem aufmerksamen Hörer wird sie eben dadurch um so fühlbarer. Dahin rechnen wir die durch zu viel Tonarten verpflanzte Passage pag. 6 und 7, und noch vielmehr den Uebergang nach D-moll durch alle denkbaren Umwege über Kreuze und B's pag. 8. — Mit einigem Fleiſs und gröſserer Sorgsamkeit in der Anlage hätten sich diese Fehler vermeiden lassen. Weniger können wir es dagegen Hrn. B. in Anrechnung bringen, daſs er seine Jugend noch dadurch verräth, daſs er in dem Stil fremder Meister durchaus befangen ist; ein Fehler dieser Art ist eigentlich eine Tugend (denn mit dem Meister irren bringt Gewinn) und nicht so willkürlich zu vermeiden. Die Zeit thut hierin, bei fortgesetztem Eifer des Kunstjüngers, das Beste. Drei Meister, und nicht unwürdige, scheinen uns besondern lunarischen oder planetarischen Einfluſs auf den Verfasser zu haben, nämlich Hummel, Maria Weber und Beethoven. So ehrenwerth diese Vorbilder sind, so hätte ihn doch keiner zu einer Stelle verführen sollen, wie pag. 7, Syst. 1 und 2, und in der Wiederkehr pag. 9, Syst. 3. Dergleichen Geschmacklosigkeiten sind freilich in neuern Werken nicht selten, doch sollte man sich vor ihnen als vor Klippen eher hüten, als daſs man ihnen wie Zielsäulen auf der musikalischen Rennbahn nachstrebt.

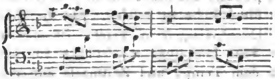
Reiner von dergleichen Irrthümern oder Sandbänken des guten Geschmacks ist das Andantino, das in seiner Form den Haidnschen Andantino's nahe kommt, obwol es nicht so geistreich verbunden ist. Das an sich melodische Thema kehrt, einen lange nicht bedeutend genug hervortretenden Mittelsatz abgerechnet, nur mit einer bewegtern Begleitung wieder, die kaum eine Variation zu nennen ist. Der Kontrapunkt gegen dasselbe pag. 12, wo er in der linken Hand liegt, ist nicht übel, doch auch nicht ausgezeichnet und man sieht ihm an, daſs er nicht frei gebildet, sondern ängstlich über das Modell des Thema's geformt ist.

Die Menuett nebst Trio hat hübsche Erfindung, aber keine interessante Führung, auch

könnte der rythmische Karakter des Stücks schärfer hervortreten. Sollte dem Verfasser nicht dabei Maria Webers vierte Sonate (E-moll) vorgeschwebt haben.

Der letzte Satz, (allegro molto, $\frac{2}{4}$ D-moll) scheint mir der gelungenste von allen. Die Führung ist nicht sehr künstlich, aber gewandt und nicht ohne Interesse, die Erfindung wenigstens eben so reich, als im ersten Satze, von dem wir die Themata angegeben haben, die schon dahin sprechen, daſs der Verfasser nicht zu den gewöhnlichen Modeschreibern zu rechnen sei. Ein paar Kleinigkeiten abgerechnet, die etwas bizarr erscheinen und etliche nicht ganz sorgfältige Ausweichungen und Stimmerhöhungen, z. B.

wo weder die Quarte noch die Oktave noch die None gut klingen und folgender Uebersprung von B nach C-dur



abgerechnet, möchte dem Verfasser wenig zu imputiren sein. Der etwas grelle Wechsel des melodischen und des figurirten Satzes ist, wie schon oben angedeutet, mehr im Einfluſse der Meister und der Zeit zu suchen, als als Fehler des Individuums aufzunehmen. Rühmliches Streben, das Bessere zu leisten, zeigt sich auf jeder Seite des Werkes und das ist für den Anfang wol so viel, als man berechtigt sein kann, zu fodern. Möge Herr Benedikt auf diesem Wege fortfahren und sich vor dem italienischen Kapua hüten! Schon einer unser talentvollsten Landsleute ist dört luxuria et mollitie effeminatus worden, wie Livius schreibt; möge doch ja nicht ein zweiter diesen berückenden Weg gehen.

Das Aeuſsere des Werkes ist, wie es der Geschmack der Zeit mit sich bringt und von einem Verleger wie Herr Steiner zu erwarten ist, angemessen ausgestattet.

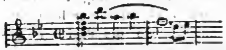
L. Rellstab.

Drittes Quartett für Fortepiano. Violine, Viola und Violoncell, komponirt und Göthe gewidmet von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 3tes Werk. Preis $2\frac{1}{2}$ Thlr. Berlin, bei Fr. Laue.

Man hat immer noch keine besondern Namen für die beiden Gattungen der Quartette, die doch in der That wesentlich verschieden sind; nämlich: 1) das eigentliche Quartett, Quartett dem Satze nach, und 2) das uneigentliche oder sogenannte Quartett, bei welchem wol vier Spieler thätig sind, aber keineswegs den vierstimmigen Satz als Form ihrer Unterhaltung festhalten. Daſs sich freilich auch in dieser letztern Gattung Stellen finden, wo die drei Streich-Instrumente drei Stimmen singen, und das Klavier eine einzelne (fehlende) Stimme dazwischen knippst, ist nicht zu leugnen: aber deshalb giebt es noch immer kein Quartett. Für den Pianofortisten ist es auch gar kein angenehmes Gefühl, wenn er weiſs, er wäre allein im Stande, einen eben ausgeführten Satz mit seinen zehn Fingern zu spielen, aber der Komponist hat es ihm nicht zugetraut, indem er wol wuſste, daſs die Streicher viel besser singen können, als der Pianist. Da tippt denn der arme Pianist, nolens volens, die fehlende vierte Stimme mit lakonischem Gesicht immer fort dazu, und geht neben den andern dreien wie Jemand auf Einem Stelzen neben drei andern Fuſsgängern gewöhnlicher Art. Wo er auch nicht oft diese possierliche Rolle übernimmt, da muſs er sich doch nicht selten die besten Bissen wegnehmen lassen, und er giebt nur, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Sauçe, — in seinen Akkorden dazu. Auch dies ist einem Pianofortespieler, der mit Geist und Kunstliebe das Werk ins Leben ruft, allerdings nicht zuwider. Hebt dann, in glänzenden Passagen, der Pianist sein Haupt empor, so haben die Sänger dagegen oft nur das

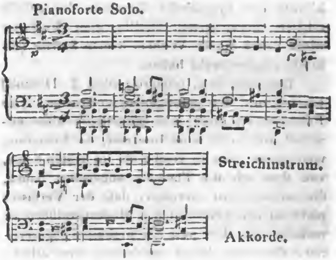
Mitsprechen, das Verstärken einzelner wichtiger Zeittheile im sfz., oder auch nur Gelegenheit, sich im Pausiren zu üben, und dergleichen mehr.

Demungeachtet haben nun allerdings unsere besten Meister Tonstücke in dieser Art der Zusammenstellung geliefert, und wir Ausübende an der Oder und Spree haben gegründete Ursache, mit den Leistungen eines Prinzen Louis Ferdinand, Beethoven, Mozart, Ries etc. vollkommen zufrieden zu sein. — Rec. gesteht auch zu, daſs sich in der Zusammenstellung des Pianoforte mit drei Streich-Instrumenten ganz eigenthümliche, anders nicht zu bewirkende Effekte ergeben, die wol einer geistreichen Bearbeitung werth sind. Besonders ist ihm dies klar geworden in dem groſsen Trio aus B-dur von Beethoven

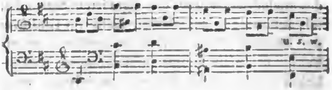


er findet auch die manchmal schon vorgeschlagenen Namen „Sonate mit Begl. des“ nicht zureichend, und überläſst es daher denen, welche Werke dieser Art produciren, andere Namen zu finden. Er wollte nur mit jenen aufgedeckten Schwächen, die sich einem Komponisten bei der Arbeit eines Werkes der Art aufdringen, andeuten, daſs es keinesweges leicht sei, in diesem Genre zu arbeiten; ja daſs es sogar viel leichter sei, darüber zu raisonniren und die höchsten Anfoderungen der Kritik in dieser Beziehung aufzustellen, als die wahren Effekte dieser Zusammenstellung selbst zu finden. Dem sei nun wie ihm wolle, der Komponist des vorbenannten Quartetts hat in dieser neuen Arbeit so viel Vortreffliches geleistet, daſs wir ihm Glück zu wünschen alle Ursach haben. Kenner werden sich bei der Ausübung dieses reifen und abgerundeten Werkes davon überzeugen.

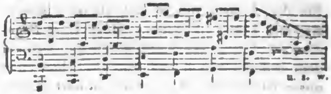
Der erste Satz beginnt mit einem Allegro molto in H-moll,



Der Karakter des Themas, so wie des ganzen Satzes, ist ein durch Unruhe aufgeregtes Gefühl, welches sich aber in seinen Schranken zu halten weiſs und, so wie es sich der Leidenschaft nähert, sich auch wieder seinem geheimen Unmuth überläſst. Die Hauptfigur des Satzes bilden die ersten beiden Takte. Die kleine None des zweiten Taktes giebt einen Schwermuthsblick, der sich in den Streich-Instrumenten vortrefflich hervorthut. Besonders pesant hat das Cello in den tiefen Tönen diese Stelle zu spielen. Die Einkleidung der Hauptpassagen in Triolen ist auf der einen Seite allerdings natürlich zu nennen, und dem Tempo und Zeitmaaſs äuſserst angemessen. Rec. findet sie aber, im Allgemeinen, hier etwas zu gewöhnlich und verbraucht,



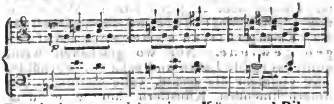
Stellen wie:



dreimal zu wiederholen, ist auch nicht der Mühe werth.

Der Seitensatz steht in D-dur, und bietet nicht genug Abwechselung dar. Jene None schwebt immer durch, die Passagen bewegen

sich, auch wieder zu eintönig, fortwährend in Triolen fort. Der erste Theil wird nicht wiederholt, welches Verfahren deshalb sehr zu billigen und zu loben ist, weil sich Haupt- und Seitensatz sehr ähnlich sind. Die Abwechselung hat neben der Einheit auch ihre Rechte. Der Modulationssatz, der den zweiten Theil anhebt, hat dem Rec. überaus wohlgefallen. Er beginnt in C–dur piu Allegro, dem Thema verwandt und doch neu.



Dabei eignet er sich seiner Kürze und Pikanterie wegen vortrefflich zur Bearbeitung und zur Modulation, auch Gesang für die Saiten bietet er dar, indem das Pianoforte einmal, bei geschwinderem Zeitmaaſse, Achtel eingreift. Nach diesem Satze folgt Andeutung des Thema, Seitensatz des ersten Theils (D-dur) nach H–dur versetzt, (nicht ohne Effekt) in H–moll aber schlieſsend. Die Coda greift den eben angeführten Gedanken des Modulationssatzes in Moll auf, und macht einen sehr zu lobenden, feurigen Schluſs. Das ganze erste Allegro erscheint beim ersten Durchspielen klar, abgerundet, das Gemüth anregend, — aber etwas monoton, in der Wahl der einzelnen Gedanken nicht neu genug, in der Behandlung der Einschnitte indeſs nicht so sehr, wie im ersten Quartett*) zu regelmäſsig und ängstlich wiederholend, und endlich in den Passagen zu beharrlich in Triolen solfeggirend.

(Schluſs folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 22. Oktober 1825.

Günstigere Verhältnisse konnten wohl für die Einführung rossinischer Opern in Berlin nicht eintreten, als die jetzigen: das königliche Theater lange mit alten, oder schalen pariser Opern, die keine Erwähnung verdienen, z. B. dem Konzert am Hofe von Auber, sich amüsirend — die neue Bühne durch Thätigkeit und löblichen Eifer in der Gunst des Publikums — ein treffliches, durch den Reiz der Neuheit unterstütztes Personal — ein Direktor, der in Rossini's Schule selbst die Aufführung dieser Opern gelernt hat. — Es war daher nicht zu verwundern, daſs die erste rossinische Oper (die Italienerin in Algier) einen seltenen, in Berlin vielleicht unerhörten Enthusiasmus erweckte; ja es ist vorauszusehen, daſs diese Oper, in der uns zuerst Fräulein Sonntag an Herrn Spitzeders Seite, und mit ihnen Herr Jäger und Wächter entgegen traten, noch lange ihren Platz behaupten wird.

Damit ist eine alte Voraussagung in dieser Zeitung — nicht widerlegt, sondern in der einen Hälfte bestätigt. Rossini's Opernwesen wird nie in Berlin einheimisch werden, wenn auch jene Oper durch treffliche Besetzung und Ausführung und durch die einmal mit ihrer Einführung gewonnene Vorliebe noch so viele besuchte Darstellungen erlangt. — Schon bei der zweiten Rossinischen Oper, die das königstädter Theater in Scene gesetzt, bei Aschenbrödel, hat sich von jenem der Italienerin in Algier zugewandten Enthusiasmus nichts wahrnehmen lassen. Ja man kann die Aufnahme der zweiten Aufführung geradehin kalt nennen — so kalt nämlich, als die Mitwirkung einer so reizenden und beliebten Sängerin und eines so trefflichen Buffo es zuläſst. Eine solche Besetzung ersetzt freilich viele Mängel und verdeckt groſse Fehler der Komposition. Wer hat Zeit, die Dürftigkeit der Fabel, die Karakterlosigkeit der Komposition zu bemerken, wem werden die höchst undramatischen Längen und Verschleppungen der Handlung, die Rossini sich unbedenklich verstattet hat, eben sehr lästig fallen, so lange jenes Paar Auge und Ohr gefangen hält und uns Willige um die Stunden täuscht? Wie wenig muſs eine Oper für Berlin taugen, wenn sie selbst unter diesen Umständen nicht mehr und lebhafteres Interesse erweckt?

Indeſs — das Haus war bei der zweiten Vorstellung voll und das widerlegt uns wol? Keinesweges. Haben jene Künstler ihre volle Anziehungskraft ausgeübt und vermögen sie es in derselben Oper auch noch öfters, ein zahlreiches Publikum zu versammeln, wie wir nicht bezweifeln wollen: eins können sie der Natur der Sache nach nicht gewähren, den Nachgenuſs der Oper. Und wo der fehlt, da muſs Erkaltung gegen das Werk und seines Gleichen, endlich gegen die Spielenden und die Bühne, folgen.

Frage sich jeder selbst, der nur einmal eine gute Oper, das heiſst eine solche gehört hat, deren Tendenz die wahrhafte Darstellung eines unsers Interesses fähigen Lebens ist; wir wollen uns gar nicht zum Höchsten, zu Gluck und Mozart versteigen, (man könnte sich sonst hinter der Ausflucht schirmen, daſs manches Werk gut sein kann, ohne eben den Vergleich mit dem Besten auszuhalten) sondern eine Oper von mittelmäſsigem Verdienste, Mehul's Joseph in Aegypten, nennen. Ref. hat diese Oper vor zehn Jahren einmal, und seitdem nicht wieder gehört und noch fühlt er sich von einem Schauer der Ehrfurcht wohlthuend angeweht, wenn er jene einfachen Gesänge zurückruft, in denen man den uralten Gottes-

*) Beurtheilt in der Ztg erst. Jahrg., No. 19, S. 168.

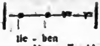
Digitized by Google

dienst der Abrahamiten zu vernehmen glaubt. Noch vermag er mit Joseph die Sehnsucht — Wehmuth, Schmerz und Wonne der Rückerinnerung zu fühlen, die bei diesen Hymnen den Verbannten, von seinem Vater und seinem Gott Gerissenen erfüllen müssen, noch rührt ihn Benjamin's Unschuld, erschüttert ihn Simeons Reue. Was in uns selbst uns lieb und werth ist, was uns zu Menschen macht, knüpft sich an solche Kunstdarstellungen. Wir werden uns unserer Empfindung, unsers Karakters vor dem Bilde jener Menschen bewuſst, wir lernen mit Menschen fühlen und die Darstellung jener fremden und fernen Zustände ist eine wohlthätige Bereicherung des unsrigen; der magnetische Strom der musikalischen Schöpfung führt unsre Seele in den innigsten Verband mit fremdem und dem entlegensten Leben und wir fühlen uns liebend verwandt mit fernen, längst vorübergegangenen Brüdern, mit der ganzen Menschheit.

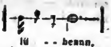
Was können uns dagegen jene dürftigen Bestrebungen gewähren, die sich von aller Wahrheit und geistigen Geltung geradehin lossagen? Man versuche, sich den Genuſs an Aschenbrödel in der Erinnerung zu wiederholen; keine Saite in unserm Herzen wird nachklingen und nur die Reize der Sängerin, der Humor des Sängers wird uns dankbare Erinnerung abgewinnen. Allein welch ein Unterschied auch hier. Hätten wir Fräulein Sonntag als Benjamin noch so oft gehört, sie würde uns als Emmeline, als Pamina, als Euryanthe stets neu sein, jede ihrer Gaben würde mit der neuen Rolle eine neue Bedeutung gewinnen, statt daſs so schwache Opern, wie der Schnee und Aschenbrödel, stets ihre Persönlichkeit herausfodern, um von ihr erst eine Bedeutung zu entlehnen. Und wie reizend auch Blick und Ton, jene süſsen schmetterlingsflüchtigen und zarten Koloraturen sind — wir haben uns in der Italienerin daran entzückt, im Schnee es an einen unverdienstlichen Gegenstand verschwendet gesehen und die Gewohnheit muſs endlich auch dem seltensten Reize die volle Macht rauben. Das wäre dann nicht Schuld der Sängerin, sondern jener Ueberhäufung mit karakter- und **nachhaltlosen** Werken, die wahrhaft auf ihre Kosten gegeben werden.

Bei alle dem möchten wir nicht wagen, der Direktion aus der Wahl jener Opern einen Vorwurf zu machen. Wenn sich das groſse Operntheater mit Aubers Sachen und dergleichen beschäftigt, so ist es noch immer ein weit vorzüglicheres Unternehmen, ausser Aubers bester Arbeit (dem Schnee) Rossinische Musik aufzuführen. Das muſs Auber selbst uns bestätigen, der ja nichts ist, als ein Nachahmer von Rossini und ein unglücklicher. Dann mag es dem königstädter Theater schwer genug werden, sich überhaupt ein annehmliches Opernrepertoire zu verschaffen, da fast alle klassischen und wichtigen Werke, die bisher erschienen, im Besitze des königlichen Theaters sind. Dieses kann, sobald es will, neben seinen schwächern Sachen die besten geben und in der That haben wir bald Euryanthe, so wie nach Spontini's und der Milder bevorstehender Rückkunft die Rückkehr aller jener Werke, die die Zierde unserer Bühne ausmachen, zu gewärtigen. Was will das königstädter Theater dem entgegen setzen? Wir sehen nur einen Weg: **daſs es sich Dichter und Komponisten zu neuen Schöpfungen gewinne.** Nur wo geschaffen wird, quillt das rechte Leben und erhält alles erhöhte, oder vielmehr die rechte, volle Geltung. An unternehmenden Künstlern könnte es dem Theater selbst in seiner Mitte nicht fehlen, da es Herrn von Holtei und gewiſs manchen jungen Musiker besitzt, der sich gern versuchte.

Was übrigens die Ausführung der Oper Aschenbrödel betrifft, so war sie im Ganzen sehr lobenswerth und von Seiten des Fräuleins **Sonntag** und Herrn **Spitzeders**, wie sich von selbst versteht, ausgezeichnet. Herrn **Jäger** müssen wir dagegen auf das dringendste eine bessere, besonders edlere Haltung und eine Verbesserung seines Dialekts empfehlen. Wer einem gebildeten Publikum gegenüber reden und gar als Sänger auftreten will, der muſs vor allen Dingen richtig und wohllautend artikuliren und nicht muthwillig durch falsche, ja oft komische Aussprache den Eindruck seines Gesanges beeinträchtigen. Herr Jäger kann es sich selbst nicht verbergen, daſs er seit der Italienerin (in der die weite orientalische Tracht manches Unangemessene in seinen Bewegungen verdeckte und in der man sich den — nicht angenehmen Dialekt bei der Neuheit aller Erscheinungen gefallen lieſs) in der Gunst des Publikums nicht so gestiegen ist, als er als Sänger gewiſs verdiente. Besonders unangenehm ist das schon früher erwähnte unaufhörliche Nachziehen der Endsilben: scheidenn, sehenn
und die Beeinträchtigung der ersten Silben, besonders wenn sie ein i enthalten, z. B. statt



so zu singen:



Der Italiener darf seine Endsilben auf A und O voll und stark vibriren und die Stimme darauf austönen lassen; man muſs auch zugestehen, daſs er dadurch Gelegenheit erhält, seine Töne besser ausklingen zu lassen und seine musikalischen Sätze kräftiger abzuschlieſsen. Das läſst sich aber, wie denn jede Sprache ihre eigenthümlichen Vorzüge hat, nicht auf die deutschen **kurzen** und mit Konsonanten schlieſsenden Endsilben übertragen, wie uns Herr **Jäger** lehrt. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der **Schlesinger**schen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 9. November. Nro. 45. 1825.

I. Freie Aufſätze.

Einige Worte über das Konzertwesen, besonders in groſsen Städten.

(Schluſs aus No. 44.)

Doch ich höre schon gegen meinen ersten Vorschlag manche Einrede. Müssen wir, fragen die Virtuosen, nicht befürchten, unbemerkt in der Menge der Spielenden zu verschwinden, sobald wir nicht das den Meisten Unerreichbare wählen, und sind nicht viele in den Händen der Dilettanten und Scholaren befindliche neueste Kompositionen in der That schwerer, als jene klassischen Werke, jene Beethovens und Mozarts, die uns empfohlen werden? — Dieser oft gehörte Einwand scheint mir eine groſse Unkenntniſs der Menschen und der Sache zu verrathen. Nichts ist bei einiger Ausdauer leichter, als sich oder seine Schüler zu einer mechanischen Geschicklichkeit abzurichten; dazu gehört nicht Kunst- und Musiksinn, nicht Geist, sondern nur körperliche Gelenkigkeit und ein zäher, in Kleinlichkeiten beharrlicher Fleiſs, oder ein äuſserer Zwang. Auch sind die Abstufungen in mechanischer Geschicklichkeit so unmerklich, daſs viele Virtuosenkünste von einem mittelmäſsigen Spieler gewiſs eben so gut, als von einem Moscheles herausgebracht werden, und daſs vollends das Publikum zwischen den Passagen des einen und des andern Künstlers selten einen Unterschied auffinden wird, wenn nicht etwa ein berühmter Name ihm einen — vorspiegelt. Die Erfahrung zeigt auch, daſs alle Kunststücke alsobald nicht blos von den übrigen Virtuosen, sondern auch von dem groſsen Heer der fingerfertigen Dilettanten nachgeahmt werden und oft genug gelingen, um das Uebergewicht des vorangegangenen Virtuosen zu mindern. — Nun wende man sich aber zu jenen wahren Kunstwerken. Auch sie werden nachgespielt werden. Wo aber die Kraft und Bildung fehlt, das Werk in allen Theilen und seiner Einheit zu durchdringen, da wird es bei einem armseligen todten Abspielen bleiben und das Publikum wird fühlen, den wahren Künstler vor sich zu haben, sobald ein Konzertist das Werk in jedem Tone leicht, frei und wahr, wie es in der Seele des Komponisten gelebt hat, hervortreten läſst. Auch hier straft sich also die egoistische Rücksicht an sich selbst: das Künstliche, das den Virtuosen auszeichnen sollte, wird nachgeäfft; das Geistvolle, das jenem nachgesetzt und verschmäht wird, hätte die ersehnte Auszeichnung sicher gebracht.

Aber, wird man von einer andern Seite hören, besitzt man auch genug werthvolle Konzertstücke und sind viele Konzertgeber nicht gezwungen, zu andern ihre Zuflucht zu nehmen? — Leider ist diese Frage unzeitig; denn für jetzt sind so viele Spieler noch den gehaltlosern Werken zugewendet, daſs es schwerer halten dürfte, in dieser, als in einer höhern Sphäre Neues und Seltenes zu finden. Gar viele jener Frager wissen das auch und werden nur durch die zuvor beleuchtete Ansicht, oder durch den Wunsch, sich zugleich als Komponisten zu zeigen, verleitet. Wohlan: wer sich nicht daran genügen lassen will, gute Werke Anderer gut zu spielen, der schreibe selbst tüchtige Sachen. Das kann ihm aber auf der gemeinen Virtuosenbahn nicht gelingen; und wenn er seine Fingerkünste nicht

Digitized by Google

vergiſst, so muſs ja der Erfolg sein, daſs er als Spieler und Komponist zugleich zu leicht befunden wird. Sehr naiv wuſste sich in solchem Falle der berühmte Violinist L. aus W. zu vertheidigen. Fragte man ihn, warum er nicht die Meisterwerke dieses oder jenes Komponisten vortrage? so war die Antwort: weil ich mich selbst als Komponist zeigen muſs. — Fragte man ihn dann weiter, warum er so komponirt habe, wie er nach seinen eigenen Begriffen von Kunst anderswo nicht gut heissen würde, wie er sogar sonst in eignen Werken sich nicht gestatte zu schreiben — warum er Ideenreichthum, Empfindung, Karaktereinheit, alles was ein Tonwerk zum Kunstwerke macht, jenem Figurenkram geopfert habe? so antwortete er wieder: weil ich mich als Virtuos zeigen muſs. — Dagegen ist denn nichts weiter zu thun. Wenn aber die Virtuosenkomponisten wenigstens die eine äuſserliche Klugheit anwenden wollten, nicht stets in derselben Form, Konzert, oder Adagio und Rondo u. s. w. zu schreiben! Es wäre ja wol noch manche Form zu erfinden, durch die ein Konzertstück noch einigermaſsen neu erschiene.

Doch die obige Frage verdient wenigstens eine Beantwortung im Allgemeinen. Zuvörderst also eine Gegenfrage: muſs denn immer Neues gespielt werden? Nur werthlose Kompositionen mag man nicht wieder hören und aus der Neigung der Konzertgeber zu solchen Werken ist allein ihr ungezügelter Drang zu Neuem entstanden. Ein Kunstwerk ist so lange neu, als es unserm Geist und Herzen Nahrung gewährt. Manches wird schon in der Probe alt befunden, manches wird nach hundertmaligem Hören noch neu sein. Wenn so manche Oper in vielen Städten funfzig, hundert Vorstellungen erwirbt, sollte nicht ein beethovensches Konzert zehn Aufführungen verdienen? Wenige von den Konzertbesuchern werden im Stande sein, ein solches Werk auf das erste Mal ganz zu verstehen und wenige werden es zum zehnten Male hören, ohne neuen Genuſs daran zu finden. Wir haben in Berlin vor nicht langer Zeit ein mindestens nahe verwandtes Beispiel gesehen. In Berlin, wo früher das Symphonienfach von den Konzertgebern vernachläſsigt und dadurch der Sinn und die Bildung des Publikums geschmälert worden war, ist dennoch die Pastoralsymphonie von Beethoven in einem Winterhalbenjahre viermal aufgeführt worden; zuerst in einem Bliesenerschen, dann in einem übervollen Möserschen, später in einem eben so zahlreich besuchten Spontinischen Konzerte und zuletzt auf Begehren in dem letzten Bliesenerschen Konzerte. Der Schreiber dieses hat mehre, Musiker und Kunstfreunde, gesprochen, die nach der ersten Auffassung, den Sinn des Werkes verkennend, nichts davon hielten, ja manches Unverstandene in's Komische zu ziehen suchten, darauf nach der zweiten Aufführung sich zahlreicher einzelner Schönheiten bewuſst und zuletzt von der Idee und Herrlichkeit des Ganzen hingerissen wurden. Möchte es nicht mit guten Konzertstücken eben so gehen? Was kann einfacher sein, als das unsterbliche Adagio in Beethovens G-dur-Konzerte? Den Schreiber dieses hat es entzückt, als er es zum ersten Male in Partitur las; und als er es noch dreimal gehört hatte, hätte er nicht zu behaupten gewagt, es in seiner ganzen Tiefe aufgefaſst zu haben.

Endlich — scheint wol Manchem ein Mangel an guter Konzertmusik zu herrschen, weil er mit dieser Benennung die meisten Gattungen der Komposition von sich weiset. Muſs denn der Klavierspieler sich stets in Kompositionen mit Begleitung des Orchesters hören lassen? Welchen Reichthum der herrlichsten Trio's, Quatuors, Quintette, Ottette haben wir von Mozart und Prinz Louis Ferdinand bis auf die neueste Zeit, und wie viele würden sich zur Aufführung in Konzerten geeignet finden, wie viele verdienten, von den ersten Künstlern vorgetragen zu werden — und bedürfen dessen, da die wenigsten Spieler ihrer recht mächtig werden können. Da lieſse sich zeigen, daſs man mehr hat, als Finger. Dann — muſs denn immer mit Begleitung gespielt werden? Wahrlich, die Pianisten sollten froh sein, sie zu entbehren; denn wie arm

Digitized by Google

wird der Klang ihres Instrumentes, wie empfindungslos und todt neben der Gesammtheit der übrigen Instrumente! Ein auf einer Violine, Klarinette u. s. w. gehaltener Ton zerbröckelt jede Pianofortemelodie. Eben diese Wahrnehmung hat ja jene überfüllten und überladenen Figuren in den neuern Pianofortekompositionen herbeigezogen, in denen Hände voll Töne die Fülle, Dauer und Gewalt ersetzen sollen, die sich in jedem einzelnen Tone des Bläsers oder Geigers freigebig darbietet. Aber was kann wiederum auf dem Pianoforte geleistet werden, wenn man ihm jene Nebenbuhlerschaft mit andern Instrumenten erläſst; wie kann da der Spieler seine ganze Subjektivität frei und reich entfalten, ganz zeigen, was er selber ist und vermag und was auf keinem andern Konzertinstrumente zu leisten ist! Dennoch machen die Konzertgeber von so vielen, dem Konzerte ganz zusagenden Fantasien und andern Solosätzen selten oder nie Gebrauch.

Was die andern Konzertinstrumente anbetrifft, so finden sie ihre eigentliche Geltung nur als Theile eines Ganzen — des Orchesters. Der Vorzug, der in einem Konzerte dem Prinzipalinstrumente beigelegt wird, hat nicht in der Sache, nicht etwa in einem vorzüglichen Vermögen und Werthe des Instrumentes, sondern nur in dem persönlichen Interesse des Spielers, sich hervorzuthun, seinen Grund, und es erregt in dem, der die eigenthümliche Kraft jedes, die Gewalt aller Instrumente kennt, oder nur ahnet, ein Gefühl der Unbefriedigung, wenn er verschiedenartige Kräfte gehemmt und vernachläſsigt sieht, damit eine einzelne hervortrete, die doch nicht vermögend ist, die Gesammtheit jener aller zu ersetzen. Das vergebliche Ringen hiernach trägt einen groſsen Theil der Schuld an dem Miſsbrauche der Konzertinstrumente. Sie sollen für alles gelten, alles in sich vereinen, was sonst unter viele Instrumente angemessen vertheilt worden wäre; das Waldhorn soll girren, weil Flöte und Klarinette weggeworfen sind; die Oboe soll flattern, weil die Geige zurücktreten muſs, das Violoncell, ja der Kontrabaſs selbst, soll flöten, weil man allerdings nicht immer in der Tiefe verweilen mag — so geschicht oft alles, aber nichts recht. Müſste nicht der rechte Künstler eine wahre Sehnsucht haben aus dem tollen Getreibe in die freundliche heimathliche Bahn? Wohlan, sie ist unverschlossen. Es giebt manches treffliche Ensemblestück (wir wollen nur an Beethovens Septuor, an Spohrs Notturno erinnern) das werth ist, von vereinigten Virtuosen recht oft in Konzerten ausgeführt zu werden.

Wir halten hier, mitten in der Auseinandersetzung inne, um mit einem Rückblicke die Bereicherung zu überschauen, die schon bis hierher dem Konzertrepertoire manches Ortes und den Konzertisten zugewiesen worden ist. Statt der stets einförmigen Konzerte mit Orchesterbegleitung: Solosätze in allen Formen, Ensemblestücke von mannigfaltiger Zusammenstellung, endlich jene, bisher fast ausschlieſslichen Kompositionen mit Orchesterbegleitung; statt jener auf allen Instrumenten im Grunde einförmigen und unbefriedigenden Fingerkünste: Werke vom mannigfaltigsten und gewichtigen Inhalte; statt der Anerkennung, daſs jemand geschickte Glieder habe: der Ruhm, Geist, Gefühl, Geschmack und vielseitige Bildung, die Fähigkeit zu besitzen, ein Publikum oft und stets neu, edel und ersprieſslich zu unterhalten.

Das alles läſst sich, wie schon voraus angedeutet ist, auf die Vokalpartie in den Konzerten anwenden. Hier drängt sich aber noch eine andre Betrachtung hervor. Nichts, sollte ich meinen, ist in Konzerten weniger an seiner Stelle, als Scenen aus Opern, die an demselben Orte aufgeführt werden, es müſste denn sein, daſs die Neuheit und das besondere Interesse einer Komposition, oder der Wunsch eines Sängers, in einer auf der Bühne ihm nicht zugänglichen Partie sich zu zeigen und ähnliche besondre Beweggründe einträten; denn abgesehen von solchen kann der Vortrag eines abgerissenen Stückes im Konzert unmöglich den Eindruck machen, den es in der Oper an seiner Stelle, im Zusammenhang und Ineinandergreifen des Ganzen, unter Einwirkung der Handlung u. s. w. hat. Auch gewährt es doch offenbar den Freunden z. B. einer Sängerin

Digitized by Google

eine reichere Ausbeute, eine ganze Rolle, als ein Paar Bruchstücke von ihr zu hören. Noch gewichtiger wird dieses Bedenken, wenn solche Opernsachen in die Konzerte übertragen werden, die ihre volle und eigentliche Bedeutung nur durch die Handlung erhalten und als bloſse Musikstücke gar nicht fähig sind, einen günstigen Eindruck zu machen. Und wie oft haben wir schon deren in groſsen Konzertsälen gehört — endlose Recitative und Parlando's, die in lebhaften, komischen Scenen, zu dem bewegtesten Spiele hergeplappert, sich ganz trefflich ausnehmen mögen, in Konzerten aber um so kläglicher! Warum werden die herrlichen Scenen von Mozart, Beethoven, K. M. von Weber *) so ganz vernachlässigt, warum wird nicht das Beste aus Opern, die von der Bühne haben verschwinden müssen (z. B. aus Idomeneus von Mozart) in Konzerten erhalten, wo vieles aus denselben Gründen Beifall finden würde, aus denen es auf der Bühne nicht bestehen konnte.

Und müssen es denn immer Arien sein? Wo sich einmal so viel Kräfte und Mittel vereinigen, wie zu einem Konzerte, da sollte man sie besser benutzen, als zu vereinzelten Leistungen. Sicher würde der ruhigere unzerstreutere Konzertbesucher Ensemblestücke besser auffassen und genieſsen, als der durch hunderterlei abgezogene Zuhörer in der Oper und welchen Schatz mehrstimmiger Kompositionen lassen die Konzertgeber unbenutzt! Zu einer Arie von Merkadante und Kompagnie bedarf es eines berühmten Namens, und wie schwer wird es, zu jedem Konzerte eine der ersten, so gesuchten und überhäuft beschäftigten Sängerinnen zu gewinnen! Man wage es doch einmal, statt dessen von weniger berühmten Sängerinnen etwa das Terzett oder Quartett aus Idomeneus von Mozart gut singen zu lassen. Es könnte ja sein, daſs Mozart mit den unberühmtern Sängern sich neben Merkadante hielte und daſs mancher noch mit Empfindung das Quartett von Mozart nachgenösse, wenn er sich aus dem Merkadante nichts mehr entsinnen könnte.

*) Deren vier in der Schlesingerschen Musikhandlung herausgegeben und in Berlin, wenigstens seit Jahren, keine gesungen ist.

Das bisher Gesagte führt uns zu den Gattungen der Komposition, die im Konzerte den höchsten Rang einnehmen und deren Aufführung allein berechtigt, ein Konzert ein groſses zu nennen. Das ist die Symphonie und die Kantate, jene das höchste Produkt der Instrumentalmusik, diese die höchste Vereinigung der Vokal- und Instrumentalmusik, die ausser der Kirche und der Bühne statt findet. Solche Aufführungen sind es, die des lebhaftesten Antheils der Kunstfreunde und jeder Beförderung würdig sind*), die dem Konzertgeber den höchsten Rang zuweisen, der in seiner Sphäre zu erlangen ist, und ihm gegründete Ansprüche auf öffentlichen Dank erwerben; denn sie vollenden die Ausbildung der Orchester, der Chöre und des Publikums. Ihnen schlöſsen sich diejenigen Kirchenkompositionen an, die am Orte des Konzerts nicht mehr zu ihrer eigentlichen Bestimmung angewendet würden und, was sich hiermit sehr wol vertragen kann, noch künstlerischen Werth hätten.

Und hier ist es an der Zeit, noch eine Schatzkammer für Konzertmusik in Erinnerung zu bringen. Das ist die alte Musik, nicht blos alte Kirchensachen, sondern auch so manche Theaterkompositionen von ältern Italienern, z.B. von Francesco Maio und von unserm groſsen Landsmanne Händel, von dem sich so manche Opernarie findet, die an Innigkeit und Wahrheit wenig ihres Gleichen hat und auf jedes Gemüth den tiefsten Eindruck nicht verfehlen würde. Sodann viele Instrumentalkompositionen:

*) Die Redaktion erbietet sich mit Vergnügen, jedes Konzert, in dem eine vollständige Symphonie, oder ein groſses Gesangstück aufgeführt werden soll, in diesen Blättern vorauszuverkünden und, wo es die Umstände gestatten, oder gar fodern, den eigenthümlichen Inhalt und Werth des Stückes anzudeuten. Es bedarf dazu keines nähern Verhältnisses mit dem Redakteur, sondern blos einer schriftlichen, bestimmten, zeitigen Anzeige. Dagegen muſs er die Vorausverkündigung jedes andern Konzertes ein für allemal ablehnen. Marx.

Digitized by Google

Symphonien, Konzerte u. dgl. von dem musikalischen Riesen Sebastian Bach; ewig junge Werke, die auf eine wahrhaft sündliche Weise der Oeffentlichkeit entzogen werden, während man von Hochachtung und Werthhalten der alten Musik sehr salbungsvoll spricht. Schon der Seltenheit wegen, aus Neugierde, würde man die Aufführungen so berühmter und so unbekannter Werke besuchen und bei kluger Auswahl, besonders für die ersten Aufführungen, würden die spätern mit einem edlern Antriebe, als Neugier, anziehen. So würden Konzerte dem groſsen Publikum wenigstens einen Blick in den Geist früherer Kunstperioden öffnen und damit den Gesichtskreis und die Empfänglichkeit für Kunst überhaupt bereichern. Namentlich finden in jenen alten Arien die Sänger Gelegenheit, was sie mit Kraft der Stimme, mit Empfindung und treffender Deklamation vermögen, besser zu zeigen, als in vielen neuern Werken.

So viel über den Inhalt der Konzerte. Nun gälte die letzte Ueberlegung der Anordnung. Was erlebt man in dieser Beziehung in den gröſsten Städten! Oft könnte man die einzelnen Sachen nicht geschickter zusammenstellen wenn es darauf ankäme, einen Eindruck mit dem andern zu vernichten. Nach einem Requiem ein Flötenduett und nach Beethovens C-moll-Symphonie eine Kavatine von Pucitta, das, meint mancher Konzertgeber, habe nichts auf sich; wenn jeder Theil mit einer Ouvertüre anfängt und nicht zwei Arien auf einander folgen, so nennen sie ein Konzert gut arrangirt. Was läſst sich dazu sagen? Soll man ihnen beweisen, daſs der Mensch sich nicht wie eine Marionette umschlagen und aus einem Gefühl in's andre springen kann, wie der Vogel von einer Sprosse zur andern? Daſs es unerträglich ist, aus dem Tempel nach der Bierbank, oder wohin geschleppt zu werden, wenigstens dem, der beides unterscheidet? Doch diese Angelegenheit darf für jetzt nur angedeutet werden. Sie wird sich mit Erfolg besprechen lassen, wenn erst der Inhalt der Konzerte im Allgemeinen verbessert und überdachter Anordnung fähig und werth geworden ist. Dahin es zu bringen, sollte aber jeder Musikfreund, soweit es ihm in seinem Kreise möglich ist, bedacht und thätig sein. Je allgemeiner sich das Begehren des Bessern ausspräche, desto leichter würde es den guten und desto dringender nothwendig allen Konzertgebern, ihre Unternehmungen zu veredeln.

Marx.

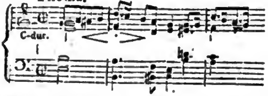
II. Recensionen.

Drittes Quartett für Fortepiano, Violine, Viola und Violoncell, komponirt und Göthe gewidmet von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 3tes Werk. Preis 2½ Thlr. Berlin, bei Fr. Laue.

(Schluſs aus No. 44.)

Das Thema des Andante E-dur, C-Takt

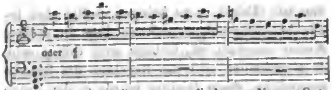
Thema.



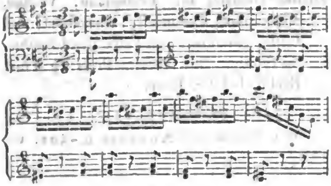
ist eine schöne und interessante Melodie. Die Stimmführung ist meisterhaft und der Satz erfodert einen guten Klavierspieler, der sich in alten Klassikern die Führung aller vier Stimmen wohl zu eigen gemacht hat und das Pianoforte nicht blos als eine Passagen-Maschine betrachtet. So melodiös nun auch das Ganze, besonders durch die singenden Saiten-Instrumente, gemacht wird, so vermiſst man doch auch in diesem Satze eine interessante Abwechselung; alle Seitensätze haben beinahe nur das Thema und dieser kurze Satz erscheint dem Zuhörer lang, obschon er dem Rec. und seinen resp. Sängern auf Saiten überaus wohlgefallen hat.

Dritter Satz. Allegro molto, Fis-moll, ist durchgängig zu loben und hat dem Rec. am meisten gefallen. Wenn dem Rec. Mozarts Rondo

Digitized by Google



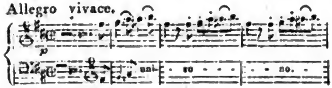
nicht bekannt wäre, so würde er diesen Satz für höchst originell erklären. Nicht als wäre ein oder der andere Gedanke daraus entlehnt; sondern der Geist, in welchem dieses Stück gemacht ist, scheint derselbe aus jenem Rondo zu sein. Indeſs kann sich Rec. auch irren und andere sind vielleicht nicht seiner Meinung. Hier das Thema.



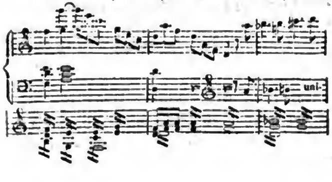
Dieses Stück ist aber ganz besonders gelungen zu nennen, namentlich das Trio in H-dur. Die Sekundenfiguren haben ein reiches, neues Leben, dabei ist die Fortschreitung der Grundbässe sehr kräftig und frisch. Ohne Wiederholung 9 Seiten, und nicht zu lang.

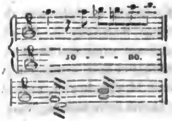
Finale, H-moll

Allegro vivace.

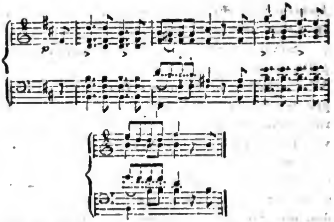


Die drei Streichinstrumente.





Ueber ein Thema, wie vorstehendes, kann sich ein Komponist allerdings schon freuen, man hört es nicht alle Tage, es ist vielmehr wahrhaft originell und neu. Schade, daſs das Finale nicht ganz in diesem aufgeregten Geiste bearbeitet ist. Denn daſs die chromatische Figur zuweilen anklingt, reicht nicht hin. Rec. begreift diesen schönen Anlauf überhaupt nicht; denn so wie er vorüber ist, kommt ein andres Thema in derselben Tonart, und zwar das wahre, welches den ganzen Satz belebt. Dieses zweite



ist an sich schon etwas trivial und matt, man würde es aber doch ganz zu Anfange gern gehört haben. Nun aber geht diesem Satze jener interessante Anlauf voran mit 10 Takten, macht im elften einen völligen Tonschluſs in H-moll, und darauf tritt denn hier dieses eigentliche Thema in derselben Tonart auf. Wenn mich nicht alles trügt, so hat sich Herr Mendelssohn mit dieser Zusammenstellung geschadet. Dergleichen Unbeholfenheiten findet man mehre in des Tonsetzers Arbeiten und es wäre daher zu wünschen, daſs er in dieser Beziehung noch aufmerksamer auf sich selbst würde; es ist nichts Seltenes, drei bis vier Schluſskadenzen gleicher, oder doch ähnlicher Art, zu finden, was im Allgemeinen eine Art von Ueberdruſs

Digitized by Google

erweckt. Es thut nicht gut, dem von unserm Gottfried Weber theoretisch nachgewiesenen Prinzip der Trägheit unsres Ohres zu sehr nachzugeben. Man vergleiche mit meiner Ansicht Seite 28 dieses Finale's, und man findet in der so höchst interessanten Passage und den voraufgehenden Themabearbeitungen in den ersten 5 Zeilen zehn nicht unmerkliche Schlußkadenzen auf A-dur. — Hätte sich das nicht bei einer andern geschickten Biegung vermeiden lassen? Auf der 31. Seite ist ein sehr gelungener Zwischensatz in E-dur, staccato piano, der einmal die Triolen wohlthätig unterbricht, dessen Fortführung übrigens nicht so interessant ist, als die Vorführung. Das ganze Finale macht übrigens einen sehr guten Eindruck, die Passagen sind größtentheils bedeutend und kräftig, so wie sich dies von dem ganzen Werke sagen läßt. Man erhält im Allgemeinen aus diesem Trio die Ueberzeugung, daß der Komponist einmal in der herrlichen Kunst recht viel und bedeutendes leisten werde. Es ist überall ein reifer, gebildeter Geist sichtbar, der sich der Form ganz bemeistert hat. Fast dünkt es uns aber, als ob der Geist, oder vielmehr die Denkkraft in diesem Komponisten die Oberhand hätte und dagegen das Gebiet der Phantasie noch nicht schimmernd und überraschend genug hervorträte. Indeß ist jener legale Weg in jedem Falle der sicherste, sich bei recht Vielen erst in Achtung zu setzen, indem so Viele vom Licht und Stral leicht geblendet werden und manchen sprühenden Geistesfunken eher für Wahnsinn halten, weil die μανία in ihrer edlern Bedeutung ihrem einfachen und klaren Menschenverstande stets verborgen war. Indeß, ein wahrhaft und vielseitig gebildeter Geist, wie ihn Rec. dem Hrn. M. beilegt, findet überall das Rechte, die Wahrheit, schon heraus, früher oder später. Dieses voraussetzend wünscht Rec. nun, daß Hr. M. sich, (nach einer so gründlich gemachten Schule, wie sie dieses Quartett darthut,) frei mache und losreiße von jeder und aller Autorität, hieße sie auch Mozart; daß er recht wenig und nur in begeisterten Augenblicken schreibe, und in diesen Augenblicken vergesse, daß es jener so, und dieser anders gemacht habe, daß ein Freund dieses, oder ein Recensent jenes wünscht — dann wird es sicher stets Neues schaffen, dann auch die Kunst selbst noch fördern, die ja unendlich ist und unerschöpflich, wie der, von dem sie kam; dann — indeß, das kommt alles schon von selbst.

v. d. O..r

Variationen über ein Thema aus Mozarts Zauberflöte, für's Fortepiano komponirt u. s. w. von A. Neidhardt. Opus 54. Berlin bei E. H. G. Christiani. Preis 10 gr.

Der als Komponist für Militairmusik, als Direktor und Konzertgeber rühmlich bekannte und geachtete Herr Musikdirektor Neidhardt hat das mozartsche Thema (das klinget so herrlich) wenn auch nicht eben originell, doch recht angenehm sechsmal variirt, oder, wie es wenigstens von den meisten Variationen heißen müßte, figurirt und wird mit seinem Werkchen mäßig geübten Dilettanten und den Lehrern für solche Schüler willkommen sein.

P.

III. Korrespondenz.

Großes Vokal- und Instrumental-Konzert, im Saale des Königl. Schauspielhauses, gegeben von den Königl. Kammermusikern, Gebrüdern Anton und Karl Ebner, am 27. Oktober 1825.

Obgleich eigentlich jedes Konzert mit einer Symphonie eröffnet werden sollte, so muß dies doch unbedingt dann geschehen, wenn der Anschlagzettel ein — großes Vokal- und Instrumental-Konzert — ankündigt; es herrscht kein Mangel an Symphonien und es ist schwer zu erklären, aus welchem Grunde so mancher Konzertgeber dennoch mit irgend einer Ouvertüre anfängt. — Im heutigen Konzerte war dies auch der Fall, wo wir sogar statt der angekündigten Ouvertüre aus der Oper Medea

Digitized by Google

die zum Wasserträger hörten, welche übrigens von dem Orchester brav ausgeführt wurde. — In den hierauf folgenden Variationen von Rhode zeigte sich Herr Anton Ebner als fertiger Violinspieler; er trug die schwierigsten Stellen sehr rein und mit vieler Nettigkeit vor; eben so Herr Karl Ebner, der in einer Polonoise für die Violine von Mayseder, bedeutende Schwierigkeiten mit ausgezeichneter Präcision ausführte. — Die beiden Konzertgeber hatten, um sich ganz zu zeigen, Spohrs Doppelkonzert gewählt, gaben uns aber von dieser ausgezeichneten Komposition leider nur den ersten Satz zu hören, — in dem groſsen Vokal- und Instrumental-Konzerte also nicht einmal ein ganzes Konzert! — in welchem sie die Passagen wieder recht rein, und präcise ausführten, dagegen aber die Gesangstellen mit mehr Rundung und weniger spitz und eckig hätten vortragen können. Der lobenswerthe Eifer dieser beiden Künstler ist nicht zu verkennen und ihre jetzigen Leistungen berechtigen zu den besten Hoffnungen. — Einen ausgezeichneten Genuſs gewährte uns in diesem Konzerte Madame Schulze, Königl. Sängerin; wie immer, glänzte sie auch heute durch ihren Gesang, in einer Arie aus Paer's Griselda, welche Hr. Tausch, Königl. Kammermusikus, auf der Klarinette mit der gröſsten Diskretion begleitete. Herr Sieber, Königl. Sänger, sang eine Arie aus der diebischen Elster von Rossini; Referent hätte gerne die vortreffliche Baſsstimme dieses Künstlers in einer andern Arie bewundert; Herr Blume trug eine Scene und Arie von Sacchini vor; seine Deklamation im Gesange war ausgezeichnet. Auſser diesen Sachen hörten wir noch zu Anfange des zweiten Theils eine Ouvertüre von J. F. Seidel und als Beschluſs den kräftigen Soldaten-Chor aus Spohrs Jessonda, der von den Herrn Choristen der Königl. groſsen Oper sehr brav gesungen wurde. D..n

Erstes groſses Konzert im Winterhalbenjahre $18\frac{25}{26}$, in Berlin.

Nach zwei vorausgegangenen Virtuosenkonzerten, in denen mancher seine Künste, aber niemand die Tonkunst würdig bedacht und gefeiert hatte, wurde dem Herrn Konzertmeister Ludwig Maurer aus Hannover die Ehre, die Reihe der werthvollen Konzerte mit dem seinigen am 2. November zu eröffnen. In der Ueberzeugung, daſs die Anordnung eines Konzertes, gleich einem Glaubensbekenntnisse, darlegen müsse, wie weit der Konzertgeber auf der künstlerischen Laufbahn vorgedrungen sei — ob er noch auf der Schülerstation verweile, wo man mit überwundenen Schwierigkeiten und erworbenen Geschicklichkeiten glänzt, ob er einer jener unentschiedenen Karaktere, die von den Umständen ihre Richtung erwarten, oder ein Künstler, der das Gute kennt und will: hatte er unsern Felix Mendelssohn Bartholdy gewonnen, der im zweiten Theile des Konzertes eine Symphonie von seiner Komposition aufführte und die Pianofortepartie in der Fantasie mit Orchester und Chor von Beethoven vortrug. Mit vollem Rechte verdient durch die Aufführung dieser Werke Herrn Maurers Konzert den Namen eines guten und groſsen, den wir all' den zahlreichen, leichtfertig angeordneten beharrlich verweigern müssen; Herr Maurer aber hat sich uns als wahrer und ehrenhafter Künstler, nicht blos als musikalischer Taschenspieler bekannt gemacht. Er ist Herrn Mendelssohn für die Unterstützung, wir aber sind ihm für das Unternehmen und die Anordnung Dank und Hochachtung schuldig.

Seine Kompositionen, die Ouvertüre aus einer Oper: der neue Paris, ein Violinkonzert, Variationen für die Violine und eine Konzertante für vier Geigen, lieſsen in ihm einen gewandten, lebhaften und geschmackvollen Tonsetzer erkennen, der uns angenehm zu unterhalten, wenn auch nicht eben tief zu ergreifen weiſs. Besonders schwamm wol die Ouvertüre, gleich Anfangs eine groſse Strecke auf französischem Basse

u. s. w.

ruhend und als Thema ein langes Hornsolo darbietend, etwas zu sehr auf der Oberfläche. In der Regel verräth es Flüchtigkeit und Man-

gel an Tiefe und Gehalt, wenn ein aufgebotenes groſses Orchester sich anhaltend hinter einem Soloinstrumente verkriecht. Die übrigen Stücke waren geschmackvolle Virtuosenkompositionen, zunächst bestimmt, die Geschicklichkeit des Spielers darzulegen. Um so weniger hätte aber Hr. M. nöthig gehabt, ein Violinkonzert mit Trompeten, Pauken und Posaunen (oder wenigstens einer) auszustatten. Mit Posaunen lobt man Gott Zebaoth und weckt zum jüngsten Gerichte. Hier werden — die Sprünge und Schleifungen einer Geige damit angekündigt. Wer wird so unzweckmäſsig vorbereiten! Eine Geisblattlaube kann angenehm und wohlfällig sein. Setze man aber ein Säulenportal davor und die Sache wird — spaſshaft. Ein Solo-Instrument hat schon genug zu thun, daſs es sich nach dem Tutti eines mäſsigen Orchesters nicht schal ausnehme; wie will eine Violine nach Posaunenstöſsen unser Ohr füllen?

In der Ausführung zeigte Hr. M. groſse Fertigkeit und Sicherheit, bis zur Keckheit bei bedeutenden Schwierigkeiten, Geschmack und, in den sanften, sangbaren Stellen einen weichen, zarten Ton (dem wir bisweilen etwas mehr Mark gewünscht hätten) und gefühlvollen Vortrag. In der Konzertante wurde er vom Hrn. Konzertmeister Seidler und den Herren Mühlenbruch und Ritz, jungen und vielversprechenden Künstlern, unterstützt. Die Ausführung dieses Stückes von Seiten jedes Einzelnen und das Ensemble verdient Auszeichnung.

Madame Thürschmidt, unsere treffliche Altistin, sang Kassandra, ein Gedicht von Theodor Körner, komponirt von Reissiger, am Pianoforte begleitet von Hrn. Felix Mendelssohn Bartholdy. So untadelig die Begleitung ausfiel, so wäre es doch besser gewesen, man hätte die Komposition mit Orchesterbegleitung und Chor aufgeführt, wie sie dem Vernehmen nach geschrieben ist. Da uns das Gedicht nicht gegenwärtig und bei dem Vortrage nicht in seiner Ganzheit verständlich war, so wagen wir kein bestimmtes Urtheil über die Komposition, glauben aber in ihr ein festes und erfolgreiches Streben nach Wahrheit und Tiefe und ein sehr achtungswerthes Talent wahrgenommen zu haben.

Ueber die Symphonie haben wir schon bei ihrer vorjährigen Aufführung *) berichtet. Sie ist in einer wahrhaft tragischen Aufregung geschrieben und strömt, besonders im ersten, dritten und letzten Satze, eine Glut, die warlich nicht die Frucht des Unterrichts ist, sondern unzweideutig den wahren Künstler beurkundet. Dabei thut sich überall eine so klare, sichere Haltung hervor, wie sie in einem siebzehnjährigen Komponisten selten gefunden werden möchte. Ein unzweideutiger Beweis dieser Haltung und Faſslichkeit war es, daſs Ref. schon im vorigen Jahre die meisten Hauptsätze nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnisse in dieser Zeitung mitzutheilen vermocht hat und jetzt bei nochmaliger Prüfung wenigstens nur unwesentliche Irrungen anzugeben wüſste. Wenn auch manchem, der sich weniger für die Auffassung groſser Kompositionen ausgebildet hat, das Durchdringen des reichen und gehaltschweren Werkes in seinem ganzen Umfang und Zusammenhange nicht gelungen wäre, so wird doch kein Satz vorübergegangen sein, der nicht jeder Klasse von Zuhörern schöne, gewinnende Stellen geboten hätte, wie denn auch jeder Theil der Symphonie lauten Beifall gefunden hat. Wem es aber der innere Trieb geboten und die Umstände verstattet haben, sich mit Musik inniger zu beschäftigen und für sie mit Geist und Gemüth zu befähigen, der wird schon nach der ersten Auffassung das schöne Ganze in sich aufgenommen haben und sich durch die Jugend des Verfassers nicht abhalten lassen, ihm den verdienten Künstlerrang zuzugestehen. Wenn es freilich im Fache der Kunst nach Ançiennetät ginge — wie mancher Kapelldiener und Beckenträger würde da über Mozart und Spontini zu stellen sein! Der junge Komponist dirigirte sein Werk mit dem Feuer, das in der Regel nur dem schaffenden Künstler eigen ist; wem gebührt auch mehr die Ehre der Direktion, als dem Schöpfer des Werkes?

*) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 47, S. 405.

Digitized by Google

Auch Beethovens herrliche Fantasie wird den in ihr wohnenden groſsen Geist einem Theil der Zuhörer gewiſs noch nicht geoffenbaret haben. Wie ist es auch möglich, daſs ein Werk, das in einem groſsen Künstler Wochen, vielleicht Monate bedurfte, um zu reifen, das aus einer neuen Idee hervorgegangen ist, neue Seiten unsers Innern aufsucht, um uns mit neuen Anklängen, neuen Ahnungen und Anschauungen zu berühren, daſs das von einer gemischten Versammlung gleichsam im Vorübergehen erhascht werde? Man muſs gewöhnt und geübt sein, dem Geistesflug des Künstlers in jede Gestaltung zu folgen, oder man muſs so viel Pietät für Kunstschöpfungen und soviel Selbstkenntniſs haben, daſs man zu einem Werke, in dem sich Neues und Gutes auch nur ahnen läſst, mehrmals zurückkehrt und alle vorgefaſsten Meinungen und Grundsätze einstweilen aufzugeben bereit ist, um das Neue ungestört auf sich wirken und ihm Zeit zu lassen, sich uns vollkommen zu entfalten. Wer dies verschmäht, der ist ein übel unterrichteter Beurtheiler aller vorschreitenden Werke und raubt sich selbst den Genuſs an ihnen und der Fortbildung der Kunst in ihnen. Die Werke, die sofort allgemein angenommen und beliebt werden, sind eben die werthlosesten; denn jener Erfolg beweiset, daſs sie nur Hergebrachtes, längst und allgemein Bekanntes enthalten.

Wenn schon diejenigen uns kein befriedigendes Urtheil zu besitzen scheinen, die sich an dem Geiste früherer Werke gleichsam übersättigt und für neue Idee unempfänglich gemacht haben, was soll erst von solchen gehalten werden, die nur die Form früherer Werke als ein todtes, für sich Bestehendes aufgefaſst haben und in ihr den Maaſsstab für neue Werke sehen?*) Da gilt denn ein Werk für überladen, wenn es ideenreicher — für chaotisch und unverständlich ja für beschwerlich, wenn es in seinem Ideenbau kühner ist — für wild, wenn es nicht die Mattigkeit — für übereilt, hastig, unstät, wenn es nicht die Trägheit der urtheilenden Greise (junger oder alter) theilt. Sie mögen es haben. Aber um der bessern und willigern Musikfreunde willen wünschen wir sehr, daſs solche Werke stets öfters gegeben und daſs namentlich Beethovens Fantasie recht bald wieder aufgeführt werde. Wer von den rechten Musikern und Kunstfreunden verdankte ihm nicht schon herrliche Genüſse? Nun, diese Symphonie ist gleichsam seine musikalische Karakteristik. Er ist es, der am Pianoforte fantasirt, aus Nacht und Licht seine Ideen webt, bis sich an seinem Geiste die Klänge der Instrumente beseelen, eines nach dem andern in den Reigen tritt und von seinem Feuer zuletzt das ganze Orchester und der ihm eingewebte Chor der menschlichen Stimmen erbrauset. Der Konzertgeber soll uns hochverehrt sein, der dieses Werk baldigst zurückführt; viele, denen es jetzt vorübergegangen, werden dann von ihm hingerissen werden. Die Ausführung von Seiten des Herrn Mendelssohn war in mehr als einer Beziehung sehr lobenswerth, ja durch Feuer und Fertigkeit ausgezeichnet, aber — nicht fantasiereich genug, besonders im Anfange. Orchester und Chor werden bei einer baldigen zweiten Aufführung auch noch mehr in den Geist des Werkes eingehen und sich dann in ihrer bekannten Trefflichkeit vollkommen bewähren.

Marx.

Ueber das Oratorium von Friedrich Schneider, das verlorne Paradies, nächstens.

*) So urtheilten die Pariser über diese Fantasie, als Moscheles es wagte, sie ihnen vorzutragen. „Was ist das," fragten sie, „was Moscheles mit der deutschen Bizarrerie will? Es ist kein Konzert, keine Fantasie — denn Orchester und Chor können doch nicht fantasiren? keine Symphonie, keine Kantate; nun wohl, es ist einer jener gothischen Auswüchse, die sich sehr öfters bei den Deutschen finden, selbst in der Musik, wo man ihnen Gelehrsamkeit und Talent nicht absprechen kann. Das ist so, weil sie keinen Geschmack besitzen und den klassischen Styl verlassen haben. Vielleicht, daſs Beethoven und einige andere junge Musiker von Auszeichnung sich auf den loyalen Weg zurückfinden, wenn sie erst Gelegenheit gehabt haben, unsere Aubers zu studiren." —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 16. November. Nro. 46. 1825.

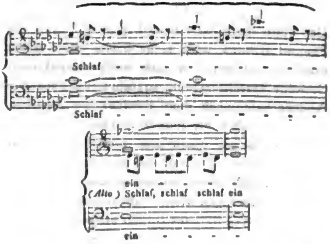
II. Recensionen.

Sonate für Fortepiano und Violine, komponirt und seinem Freunde Eduard Ritz zugeeignet von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 4tes Werk. Berlin, bei Fr. Laue. Preis 22 Gr.

Kommen da zwei junge Herren und wollen uns was vormusiziren und ich alter soll's rezensiren. Ei, ich geigte lieber mit! Aber hier ist es einmal nicht nöthig; denn der Freund, der Herr Ritzius soll ja ein ganz fürtreſflicher Geiger sein, ein Schüler vom jungen Rode — doch der ist auch schon alt! — nach der guten alten Art ein voller, groſser Strich und ein fester, saftiger Ton, „Süſsigkeit von dem Starken," wie es in der heiligen Schrift heiſst, im Buche der Richter (die auch Philister schlugen) XIV. 14. Und der andere, das ist auch ein respektabler Patron — nichts für ungut. Da hab' ich neulich ein Stück Symphonie von ihm gesehen, es war ein Fugensatz über dieses Subjekt:

und die Blasinstrumente, die sich unsere jungen Herrn Kollegen nun einmal nicht nehmen lassen, imitirten dazu in einem andern Thema; ja die Mode will es jetzt anders! Mancher wird davon verwirrt und meint am Ende wol gar, das Werk sei verwirrt — aber ich habe mich recht gefreut.

So geht's uns Alten! fast hätte ich die Hauptsache verplaudert. Nun diese Sonate hat mir sehr wohlgefallen und ich habe es schon loben wollen, daſs der junge Herr sie nicht „grande Sonate," oder grande Sonate pathetique et melancolique," oder effusio musicus," genannt hat, wie die andern es machen, wenn sie zwei Deutsche und eine Tokkate zusammensetzen. Daſs es nur dem Absatze nicht hinderlich ist! Sie wollen ja jetzt alles groſs, groſs. Wenn die Lerche sich nicht auf die Posaune oder Klappentrompete legt, wird sie bald keiner mehr anders haben wollen, als gebraten; wie da neulich die sechs Wiegenlieder, die mir ein junger Kompositeur zeigte. Ich meine, sie waren nicht gebraten, aber groſs. Das eine (es war für Chor komponirt) ging aus Es-moll und im zweiten System war's durch H-dur nach Cis-moll gekommen, aber der Schluſs war wieder Es-moll.



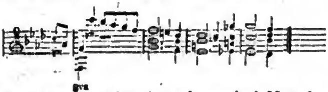
Das ist nun nicht nöthig; aber ohne groſsen Titel nähm' ich nichts, wenn ich Herr Laue wäre — und wenn es Walzer wären, so titulirt' ich sie

Grande Fantaisie ou gran fantasma en forme de douze valses tire de Freischütz.

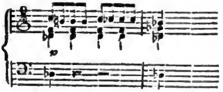
Digitized by Google

Wenn ich aber ein Kompositeur wäre, wie ichs denn mit Verlaub zu sagen bin, dann nennt' ich alles beim rechten Namen. Nur französisch, oder lateinisch, oder welsch müſste der Titel sein. Die Leute sehen doch daran, daſs man ein Deutscher ist und auch auf die Studien ausgegangen. — Aber ich bin schon wieder von der Sache abgekommen und will nur lieber gleich die Sonate selbst vornehmen.

Sie ist in F-moll gesetzt, wie denn der erste dunkle Audrang des Gefühls die jungen Tonsetzer leicht ins Moll führt — ich wollte wetten, der junge Herr Mendelssohn hätte vieles in Moll geschrieben. Die Geige fängt allein an, sich eins vorzufantasiren und hätte sich schier ins Blaue verstiegen, wie das denn so geht, wenn man keinen Grundbaſs hat. Da greift denn eben zur rechten Zeit der Freund am Klavizembal drein und meint, ohne festes Thema werde es doch wol nicht abgehen. Hat mir's denn dabei sehr von ihm gefallen, daſs er gleich an seinen Freund denkt und ihm ein rechtes Geigenthema in die Hand spielt, recht fein und zart und schwunghaft:



Das hätte mein Stamitz seel. gegeigt! Nun der Freund Ritzius wird seine Sache auch schon machen und wenn er sich auch einmal nach Ges-dur verschmachtet, so führt ihn doch der Andere bald nach dem Paralleltöne As-dur. Da mögen aber die jungen Herren mir Altem nicht verübeln, wenn ich ein Paarmal den Kopf schüttle. Erstlich bei der Ausweichung nach Ges. Ich lasse sie Euch passiren, wenn es auch zu meiner Zeit nicht angegangen wäre; seid Ihr einmal weich, dann immer ausgeweicht und ausgewichen! Aber Ihr machts hier zu dünn. Wenn einem das Herz schwillt, daſs man zum Hause hinaus muſs und zur Haut hinaus mögte, dann schleicht man nicht wie ein Dieb um die Ecke; hui! gehts mit weit ausgreifenden Schritten und der Rock und das Toupèt fliegt. Nun seht einmal Euer Blatt an:



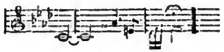
Die Geige trippelt auf einer Stelle, die rechte Hand am Flügel langt zu, als hätte sie sich schon einmal die Finger verbrannt und die linke traut sich gar nicht heran und dazu rit.! Das heiſst nicht rite, sondern ritenuto, zumal in unserer Zeit, wo man die Ohren voll haben will. Und dann, mein Herr Mendelssohn, was ist das für eine Verbindung des Haupt- und Seitensatzes! Im ersten Takte des fünften Systems (Seite 2) schlieſst jener und nun stolpert der Baſs, wie ein verschlafener Bedienter acht Takte lang hinterdrein. Wärs nicht schon thunlicher gewesen, die Figur in gröſserm Schwunge, etwa so

hinunter fortzuführen? bessere Verbesserungen gar nicht zu erwähnen. So etwas straft sich; siehe da, in der Verarbeitung und Ueberleitung zur Reprise kommt der schöne Baſs noch zweimal angestiegen. Uebrigens ist die Ausarbeitung sehr brav und der Seitensatz so gut erfunden, wie der Hauptsatz, interessant in der Reprise verändert und der Geige hat unser Kompositeur alle Ehre und Freundschaft erzeigt, die ihr gebührt. Die sanfte Erhebung gegen den Schluſs jedes Theils, bei den langen Geigentönen über den Trillern des Klavizinisten, wird jedem wohlthun und die jungen Herrn werden damit wohlgefallen.

Nun kommt aber ein Adagio aus As-dur, für das mag ich wohl nicht jung und modern genug sein. Erst fängt's ganz sanft und lieb an, fast in Haidn's Manier; gedenke wenigstens, daſs mir eben so war, wenn ich sonst was Neues von dem freundlichen Alten spielte. Aber, wenn es nun eben recht angehen sollte, da sitzen wir auf einer Fermate in Es und nun steigt so ein neumodischer Empfindungsnebel auf, daſs der Tonsetzer darin, er weiſs nicht wie, nach H-dur schwimmt. Aber es

muſs doch ein tüchtiges Blut sein; er weiſs sich zusammen zu fassen und gestaltet einen recht ansehnlichen Satz, weiſs ihn auch, so gut es nur angehen wollte, mit dem freilich heterogenen Hauptsatze zu verbinden, so daſs wir zwar kein Stück aus einem Guſse, aber aus dem Erguſs zwei Stücke von recht gutem Gehalt gewinnen.

Dafür giebt uns denn das Finale, Allegro agitato $\frac{2}{4}$, vollkommen Revange. Das ist einmal ein Feuer und ein Fluſs und eine Durcharbeitung mit mancher Keckheit gewürzt! Zuletzt stürmt denn auch der Flügel geziemend drein und es ist recht schlau, daſs vorher, mitten in der ernstlichen Arbeit, die Geige noch einmal in ihre erste Fantasie verfällt — überhaupt scheint die so ihre Gedanken für sich zu haben, das merkt man schon den Schlüssen ab. Bei dem ersten Allegro giebt sie zum Endakkorde



beim Finale meint sie zum Dominant- und Schluſsakkorde:

Klingt das nicht eben, wie: „du verstehst mich"? und mit einem Händedrucke scheiden die Freunde.

Nun meine jungen Herrn, nochmals nichts für ungut, wenn ich so treuherzig meine Meinung hingesagt habe. Wer Tadel nicht vertragen kann, ist Lob nicht werth; da könnt Ihr überall Beispiele finden. Die am giftigsten werden, wenn sie einmal ein Tadel trifft, das sind die schwächsten im Karakter und in der Kunst. Wer aber was Rechtes in sich fühlt, der sagt sich ohne Anmaſsung, daſs er von einem Tadel just nicht sterben werde und sieht am Ende, daſs jedes Urtheil bei ihm oder andern Früchte tragen, oder Keime erwecken könnte. Wenn ich aber an Eurer Sonate das und jenes ausgesetzt habe, so möchte ich doch manchem nur die Fähigkeit zu diesen Fehlern wünschen. Allein jeder wird nach seinem Vermögen geschätzt und bei Euch muſs ich verpönen, was manchem andern hingeht.

Das alles sage ich aber eigentlich nicht Euch; denn Ihr seht mir nicht nach jener Schwäche aus, sondern manchem andern, der uns zuhört und der bei jedem Kopfschütteln Verrätherei schreit und ein freies Wort gern mit Gift und Dolch erwiedern möchte.

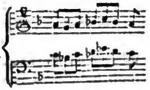
Lukàs van Leyden.

Second Quatuor p. l. Pianof. avec Accomp. de Violon, Alto et Violoncello, composé et dedié à Monsieur le Professeur Zelter par son élève Felix Mendelssohn Bartholdy. Op. 2. Berlin chez A. M. Schlesinger. (Prix 2 Rthlr. 4 Gr.)

Ihre Auffoderung, obiges Quartett anzuzeigen, hat mir wahrhafte Freude gemacht, indem ich dadurch nicht nur Gelegenheit erhielt, die Bekanntschaft mit einem Werke des jungen, schon oft rühmlich besprochenen Verfassers zu machen, sondern in ihm einem wahrhaft bedeutenden Talente zu begegnen, dem es nicht nur heiliger Ernst um die Kunst ist, sondern dem es auch (wenigstens in diesem Quartett, andere Sachen kennt Rec. nicht) gelungen ist, in so jungen Jahren schon etwas Ganzes, Solides geschaffen zu haben. Der Einfluſs seines hohen Meisters zeigt sich im ganzen Werke. Wohl dem, dem solcher Rath während seiner Blütezeit zur Seite steht. Ehre aber unserm Verfasser, der ihn nicht nur nicht nach der jetzigen Mode der superklugen jungen Leute mit vornehmem Naserümpfen von sich stöſst, sondern ihn auf eine Art benutzt, die, nach vorliegendem Quartett zu urtheilen, noch höchst erfreuliche Resultate zu geben verspricht. Unser oben angezeigtes Quartett nun zeigt von dem schönen Streben, in Allem den Lehren seines Meisters und den Gesetzen der Kunst nachzukommen und mehr das Ganze als das Einzelne im Auge zu behalten. Ein Gedanke entspringt aus dem andern und reiht sich einer dem andern so natürlich und feurig fortflieſsend an, daſs man gewiſs die kleinen

Digitized by Google

Ecken, die sich zu Anfange des 2ten Theils in der eigentlichen Verarbeitung aller Hauptmotive (hier lernt man gewöhnlich den Verfasser kennen) noch vorfinden, übersehen wird, da ihm hierzu die nöthige Routine und Reife des Urtheils wenigstens der Zeit nach nothwendigerweise noch abgehen muſs. Vorzüglich haben den Ref. der erste und letzte Satz in ihrer lebendigen Frische, weniger das Adagio und das Intermezzo angesprochen. Aus dem Ganzen scheint dem Ref. hervorzugehn, daſs Herr Mendelssohn Bartholdy noch zu viel mit der Form zu thun hatte, um an das Material zu denken, weshalb die Gedanken eben nicht originell genannt werden können, ja oft wie alte Bekannte klingen. So hat z. B. gleich der Passagensatz, der sich im ersten Satz an den Mittelsatz anschlieſst:



u. s. w.

frappante Aehnlichkeit mit einem allgemein bekannten Symphoniensatz, und eben so auch das Intermezzo. Doch sei das nur nebenher bemerkt. Das sind Mängel, die bei einem Talente, wie das des Hrn. M. B., nach erlangter gröſserer Geistesfreiheit von selbst ausbleiben werden. Schwierigkeiten, wie man sie jetzt gewohnt ist, enthält keine Partie dieses Quartetts und hätte die des Pianoforte weniger Ansprüche auf besonders lange Finger, so könnte man sie sogar leicht nennen. Doch ist sie das hinsichtlich des Vortrags nicht, da eine Stimme in die andere greift und keine vorherrschend ist, was ein richtiges Abmessen des Tons, ein Verschmelzen mit den andern erheischt, was von den jetzigen Klavierspielern nun eben nicht sehr getrieben oder geliebt wird. Der Stich ist deutlich bis Seite 26, Syst. 3 und 4 (in der Klavierstimme) wo man sich mit dem Baſsschlüssel doch deutlicher, als mit den Violin-Noten, die bis in die Region des groſsen G hinuntergehn, hätte machen können.

.O.

Ueber L. Spohr's Oper: „Der Berggeist." Bei C. F. Peters in Leipzig. Preis 6½ Rthlr. (Eingesandt).

Durch den Klavierauszug seiner neuesten Oper: „der Berggeist" hat Herr Kapellmeister L. Spohr den Freunden dramatischen Gesanges und harmonischer Schönheiten ein höchst angenehmes Geschenk gemacht, das die Achtung für die reichen Kenntnisse des gewandten Kontrapunktisten und Harmonikers um so mehr erhöht, als bei dem seltenen Fleiſse des Komponisten jede Arbeit desselben gleiche Gediegenheit und Tiefe zeigt. In gewissen eigenthümlichen Wendungen der Modulation, besonders enharmonischer und chromatischer, fast zu oft benutzter Behandlung, ist allerdings auch im „Berggeist" der Komponist der „Jessonda" nicht zu verkennen; doch herrscht in dieser neuesten Oper wol die meiste dramatische Einheit und Durchführung der Hauptgedanken. So verknüpft schon die Ouvertüre die Auflösung des Zaubers mit dessen Beginnen und bereitet den Zuhörer auf die Schauer des unheimlichen Geisterreichs vor, das der Tondichter in Luft-, Erd-, Wasser-, Feuer- und Blumen-Gestalten durch die höchste Macht seines Kunst-Zaubers heraufzubannen wagte, wozu freilich die tiefsten Tiefen der Harmonie erschöpft werden muſsten. Doch auch zarte, sangbare Melodien stehen Spohr zu Gebote und eine romantische Haltung verbreitet sich über die meisten Gesangstücke der Zauberoper, die in der Ausführung groſse Schwierigkeiten haben mag. Vorzüglich dankbar sind die Partien der Alma, (Sopran) des Oskar (Tenor) und des Berggeistes (Baſs) behandelt. Vortrefflich ist die Anlage und Durchführung der 6ten Scene des 1ten Akt's mit dem Chor der Erdgeister, die sehr passend Alt-, Tenor und- Baſs-Stimmen zugetheilt sind. Das Erscheinen der Blumengestalten in der 2ten Scene des 2ten Akts ist gleichsam duftig und ätherisch in der Tonsprache ausgedrückt. Das Duett von Oskar und Domoslaw (Baſs) im 2ten Akte wirkt sehr durch grandiose Haltung, die durchgeführte Figur

und den Kontrast der Bitte des Vaters an den Berggeist um Zurückgabe der geraubten Tochter, mit dem fruchtlosen Wüthen des leidenschaftlichen Liebhabers.

Die Feuergluth der Liebe des Berggeistes ist mit den lebendigsten Tonfarben geschildert, die der Kunst nur zu Gebote stehn. Für Meisterstücke harmonischer Behandlung hält Ref. das Terzett mit Chor in H-dur im 3ten Akt: „Ihr Geister, die mir unterthan“ und die Scene, wo der Berggeist (in dem der „Rübezahl“ des Musäus nicht zu verkennen ist) die Blumen zählt. Der Schluſs der Oper wirkt beruhigend und befriedigt in der Auflösung und Bestätigung des Total-Eindrucks. Die Karakterisirung des Gnomen Troll und der Freundin Ludmilla konnte, nach der Natur dieser Nebenpersonen, nicht anders als gewöhnlich ausfallen. Der Stoff scheint von dramatischer Wirkung, der Text, wenn auch nicht gerade von ganz vorzüglich poetischem Werth, doch musikalisch brauchbar zu sein. Der Klavierauszug ist von dem Bruder des Komponisten recht spielbar — obgleich nicht leicht — verfertigt, und sehr korrekt, auch elegant, wie alle Ausgaben der Peterschen Offizin.

Berlin, im November 1825.

J. P. S.

III. Korrespondenz.

Dresden, im Oktober 1825.

Mit Recht wundern Sie sich über mein ungebührlich langes Stillschweigen; aber auch ich komme jetzt noch nicht aus meiner Verwunderung heraus, daſs zwei solche Institute, wie die deutsche und italienische Oper, so lange auch nicht den geringsten Stoff zu einem Bericht über etwas Interessantes, oder auch nur Neues (denn das Neue ist nicht immer interessant) geben konnten, ich hätte mich denn von dem Furore, den die Wiener in Berlin und die sieben Mädchen hier machten, hinreiſsen lassen müssen, sogleich zu berichten, daſs Mad. Devrient als Frau v. Schlingen allerliebst war und daſs die sieben Mädchen besser exerzirten als sangen. Doch ich weiſs, wie wenig solche Nachrichten Sie und die Leser Ihres Blattes interessiren können und will daher lieber einige Worte über den Barbier von Sevilla (die einzige Neuigkeit in der langen Zeit) und von der Ausführung desselben sprechen. Es war im Ganzen genommen wol etwas gewagt, daſs sich die deutsche Operngesellschaft über diesen Barbier machte, da ihr durch die italienische Oper die Gelegenheit genommen ist, sich gleich andern Operisten in italischer Art und Weise zu singen hinlänglich zu üben, weshalb denn all' die tausend Verzierungen, Koloraturen u. s. w., mit welchen Rossini besonders fast alle Sänger, so zu sagen, zu Tode hetzt, höchst steif und verwischt zu Tage kamen. Dies und die in der Nähe sich ins Fäustchen lachenden Italiener wirkten sichtbar beklemmend auf die ehrlichen Deutschen, so daſs auch ihr Spiel den Austrich von Beklommenheit und Unbehülflichkeit (besonders im Finale des 1sten und im Quintett des 2ten Akts) erhielt. Nur Herr Hauser als Figaro machte eine Ausnahme, indem er im Gegentheil nur zu lebhaft war und deshalb manchmal die Gränze der Schicklichkeit und Grazie aus den Augen verlor. Die Töne, mit welchen er das liebe-flötende Pärchen im Terzette des 2ten Akts nachäfft, waren nicht nur unmusikalisch, sondern —lhaft. Der Mad. Devrient sagt weder Rossini noch die Rossine zu; sie thut besser, künftig blos solide Kost zu nehmen, als sich und andern mit derlei Süſsigkeiten den Magen zu verderben. Hr. Bergmann strebte nach Kräften, Vorzügliches zu leisten. Gelang ihm auch Vieles, so war die Anstrengung doch zu sichtbar und die sich seinetwegen zu oft verändernden Tempi zu hörbar, als daſs man nicht hätte merken sollen, es gehe mit seiner Geläufigkeit nur langsam. Herr Keller wuſste auch nicht bestimmt, was er aus dem Dr. Bartolo machen sollte. Am besten, aber, wie es fast immer geschieht, am unbeachtetsten war Herr Mayer als Basilio, dessen Karakter er ganz richtig erfaſst hatte und konsequent durchführte. Die Uebrigen

Digitized by Google

waren nebst den Offizieren der Theatertruppen ganz unbedeutend. Bei der ersten Vorstellung ging eine Ouvertüre voran, die unmöglich von irgend Jemand in der Welt für eine Rossinische gehalten werden konnte. Nicht etwa, daſs sie in Form und Ausführung schlechter als irgend eine andere von Rossini gewesen wäre; Gott bewahre! Aber so matt, so schleppend und so langweilig, daſs man darauf schwören möchte, sie stamme noch aus den weiland beliebten Pleyels-Zeiten her. Bei der nächsten und den übrigen Wiederholungen lieſs man die zur Elisabeth (man sieht, wie ganz gleichgültig das Sujet Rossinischer Musik ist) vorausgehen. Am meisten gefielen: die Introduktion, Figaros Feuer-Arie, das Finale des ersten und das Quintett des zweiten Akts. Es wäre überflüssig, zu bemerken, daſs Rossini in besagten Musikstücken wahrhaftes Talent gezeigt und schätzenswerthe Beiträge zu komischer Musik geliefert habe, da das nämliche ja schon oft genug und weitläufiger gesagt und bewiesen worden ist. Offen gestanden aber muſs es werden, daſs unsers Morlacchi Barbier (um den die ital. Oper wahrscheinlich den des Rossini liegen lieſs) eben so interessirt als der letztre, in einzelnen Partien auch origineller ist, und sich gewiſs mehr Beifall und Verbreitung erworben hätte, wäre er nicht wie alle Morlacchische Opern in dessen rhapsodischer Manier konstruirt. Doch genug, Sie sehen, die die Ausführung war nicht wie sie sein sollte, und so war auch die Aufnahme nicht wie sie sein konnte. (Schluſs folgt.)

IV. A l l e r l e i.

Nachricht: Mozarts Requiem betreffend.

(E i n g e s a n d t.)

In der Cäcilia Heft 11 pag. 205 befindet sich ein Aufsatz: **Ueber die Aechtheit des Mozartschen Requiem, von Gottfried Weber.** So wichtig nun auch dieser Gegenstand ist und es dem Forscher zur Ehre gereicht, das Wahre in der Sache zu entdecken, so hat Herr G. Weber dadurch doch in den Gemüthern der Verehrer Mozarts und vorzüglich dieses Requiems ein unangenehmes Gefühl erregt, wodurch ihnen nun künftig der sonst gehabte Genuſs geschwächt, wol gar verbittert wird. — Ich zeigte diesen Aufsatz einem achtbaren Dilettanten, der, nachdem er die ersten acht Zeilen: „Von allen Werken unsers herrlichen Mozart genieſst kaum Eins so allgemeine so vergötternde Anbetung, als sein **R e q u i e m.** Dies ist aber eigentlich sehr auffallend und beinahe wunderlich zu nennen, indem gerade dieses Werk ohne Anstand sein **u n v o l l k o m m e n s t e s**, sein wenigst vollendetes, — ja, **k a u m** wirklich ein Werk von Mozart zu nennen ist," gelesen hatte, das Heft unwillig mit der Aeuſserung „schrecklich! unmöglich! liebt denn die Welt nur immer das Herrliche in den Staub zu ziehn" auf die Seite warf. — Der Glaube ist nun einmal gestört: die Aechtheit des Requiems wird bezweifelt; und da Hr. G. Weber pag. 227 sagt: „wie **h i m m e l w e i t** also von dem entfernt, was **M o z a r t** uns hatte geben wollen, — ja was das ärgste ist — uns bereits gegeben **h a t t e** und nur nicht, — oder wenigstens bis jetzt noch nicht, in unsere Hände gekommen ist und vielleicht in irgend einem **W i n k e l** — wer weiſs bei welchem misanthropischen oder hypochondrischen Sonderlinge, oder gar verscharrt und verloren unter den Papieren seiner Hinterlassenschaft, in den Händen unwissender Erben, vergraben liegt, so daſs unsre Hoffnung, es jemals an's Tageslicht treten zu sehen, wahrscheinlich eine vergebliche Hoffnung ist!!" so ist es der Tonkünstler Sache, mit ihm zu forschen, ob auſser diesem Requiem noch eins existire. — Darf ich nun dás, was man mir 1811 in Prag mittheilte, glauben, so existirt wirklich noch ein Requiem von Mozart und zwar ein Werk, in dem alles, was menschliche Kräfte zu leisten vermögen, aufgeboten sein soll. Man erzählte mir nämlich folgendes; Der Burggraf * * * * * * habe sich von Mozart ein Requiem schreiben lassen und solches dem Kloster * * * * * * * * * *) vermacht. Dieses Requiem werde nun alljährlich am Sterbetage des Burggrafen aufgeführt und es träfen an diesem Tage Meilen weit ent-

*) Die Namen sind mir entfallen.

fernte Verehrer von Mozart ein, um sich an der Aufführung dieses Prachtwerkes zu laben. Die Sing- und Orchesterstimmen würden von den Klosterherren vertheilt, nach der Aufführung wieder zurückgenommen, sorgfältig eingeschlossen und wie ein Heiligthum bewahrt. Da wir uns nun überzeugt halten, Mozart habe nur ein Requiem, welches wir besitzen, geschrieben, so war der Unbekannte vielleicht ein Geistlicher aus dem Kloster, denn er bestellte das Requiem für eine ungenannte, ihm unendlich theure Person und verschwand spurlos. Von diesem Requiem könnten nun Hrn. Süſsmayer die Brouillons, welche sich unter Mozarts Papieren befanden, eingehändigt worden sein, woraus er denn das Ganze, so wie wir es besitzen, formte. — Traurig wäre es, wenn es sich so verhielte! — Findet nun die Aufführung des Requiems alljährlich in Prag noch statt, so würde es ja leicht sein zu hören, ob sich einzelne Sätze aus dem Unsrigen darin befinden. Hr. Kapellmeister Triebensee in Prag könnte uns bald darüber Auskunft geben. — Gesetzt nun, es wäre dieses Requiem ein von Mozart früher geschriebenes, sollten da die Klosterherren nicht zu bewegen sein, diesen Schatz der Welt nicht länger vorzuenthalten? Die Zweifel über die Aechtheit des Unsrigen wären dann aber noch immer nicht gehoben; und da dieser Gegenstand zu wichtig ist, um ihn unbeachtet zu lassen, so gebe ich hier, was man mir mittheilte.

K. Fr. Ebers.

Nachschrift des Redakteurs.

Wenn die im Obigen angezogene Schrift unsers hochverehrten Gottfried Weber auch nur die eine Folge hätte, daſs man sich einmal von der Autorität des mozartschen Namens frei machte und sein Requiem unbefangen zu prüfen und zu erkennen unternähme: so müſste man sie schon als höchst verdienstvoll ansehen. Es giebt gar nichts Unfruchtbareres und Leereres, als dieses Stehen bleiben bei dem Namen eines Werkes. Darin ist der Tod jedes eigenen Denkens und Empfindens; und der Meister selbst müſste in denen, die ihm so huldigen, nicht liebende und ehrende Freunde, sondern scheue Sklaven erblicken, die sein Werk unfehlbar zerreiſsen oder hinwegstoſsen würden, wenn es nicht von dem Kredit eines gefeierten Namens unterstützt wäre. Wenn die von Herrn Weber angeregten Zweifel an der Aechtheit des mozartschen Requiems wirklich Jemanden in seinem Antheil an diesem gestört haben, so muſs jener Antheil mehr dem Namen Mozart, als der Sache gegolten haben und daran ist denn nichts Erhebliches verloren; es sind ja noch Werke genug vorhanden, denen Mozarts Name unangefochten bleibt. Auch könnten wir die Vergewisserung jener Zweifel nicht mit dem geehrten Herrn Einsender beklagen; Mozart bliebe uns doch groſs und theuer und wir hätten in dem, der das mozartsche Requiem, oder irgend einen Theil desselben geschrieben, einen zweiten Tonsetzer von Rang kennen gelernt.

Noch viel ernstlicher müssen wir den Exklamationen jenes oben eingeführten Dilettanten entgegen treten. Gottfried Weber ist nicht der Mann, der etwas Herrliches in den Staub ziehen möchte. Wer selbst Verdienste hat, ja wer auch nur die Kraft in sich fühlt, deren zu erwerben, der ist stets bereit, fremdes Verdienst anzuerkennen; nur der, der keine Kraft in sich fühlt, scheut fremden Werth und möchte ihn verkleinern, um nicht von ihm überragt zu werden. Jener Dilettant wird also bei seinem lebhaften Ausbruche den Namen Weber übersehen haben. — Wann wird man sich aber endlich allgemein überzeugen, daſs ein mit Gründen unterstützter Tadel von dem, der das Rechte will, niemals, wol aber jener Tadel, der sich ohne Gründe zu insinuiren sucht, oft zu fürchten ist. Wer die Gründe seines Urtheils giebt, der veranlaſst uns zu eigner Erwägung und bietet sich selbst, seine Grundsätze, seine Urtheilsweise unserer Prüfung dar. Er steht für sein Urtheil ein, während der ohne Gründe Tadelnde mit demjenigen auf einer Linie steht, welcher unter dem

Digitized by Google

Deckmantel des Geheimnisses Verläumdungen ausstreut und unwiderleglich bleibt, weil man nicht weiſs, wo er anzugreifen ist.

Soviel über die Nebendinge. In der Hauptsache sehen wir die Nachricht aus Prag für sehr beachtenswerth an. Herr Musikdirektor Ebers würde sich wahrlich ein groſses Verdienst erworben haben, wenn sein Fingerzeig zur Auffindung eines so wichtigen mozartschen Manuscriptes führen sollte und die Redaktion hat die vorstehende Nachricht mit eben soviel Dank, als Freude aufgenommen. Dennoch können wir nicht so viel aus der Sache erwarten, als man nach Herrn Webers Ausführung sollte; denn wir sind weit entfernt, die Unächtheit des für jetzt sogenannten mozartschen Requiems in der Ausdehnung, wie jener verehrte Verfasser, für erwiesen anzunehmen.

Dieser ist nämlich der Meinung, daſs das mozartsche Requiem vom Kapellmeister Süſsmayer auf den Grund mozartscher Entwürfe und Mittheilungen ausgearbeitet worden sei. Der Beweis dieser Thatsache beruht im Wesentlichen auf einer brieflichen Versicherung Süſsmayers. Wir maſsen uns über dessen Karakter und Glaubwürdigkeit im Allgemeinen keinen Ausspruch an; aber womit hat er sich den musikalischen Kredit erworben, einen Tonsatz, wie irgend einer in Mozarts Requiem ist, erfunden, oder auch nur ausgeführt zu haben? Alle seine Werke widersprechen laut und dieses unverwerfliche Zeugniſs, das er gegen sich selbst ablegt, wiegt schwerer, als der Schein von Bescheidenheit, den sein Brief an sich trägt. Man muſs gestehen, daſs die Gelegenheit zu verführerisch war, sich einen Ruf zu verschaffen und wenn man ja übersehen will, daſs Süſsmayer hier nur für sich selbst Zeugniſs abgelegt hat, so erinnere man sich, daſs eine innerlich unglaubliche Sache durch hundert Zeugen nicht glaubhaft wird. Wenn hundert Zeugen beeiden, ein Dieb habe heut Nacht den Gensdarmenthurm davon getragen, so werden wir es nicht glauben. Eben so wenig kann ein Mann, der sein Lebelang nichts Bedeutendes, nichts mit den schwächsten Werken Mozarts Vergleichbares zu schreiben vermocht hat, das sogenannte mozartsche Requiem geschrieben haben. Wenigstens kann er selbst billiger Weise nicht erwarten, daſs wir ihm glauben, wenn er nicht den strengsten Beweis führt. Und daran hat Süſsmayer gar nicht einmal gedacht. — Daſs die Breitkopf-Härtelsche Handlung jenen Brief Süſsmayers auf Gefahr eigenen Verlustes der Oeffentlichkeit nicht entzogen hat (vorausgesetzt, daſs dieser Einfluſs auf die musikalische Zeitung unter Rochlitzens Redaktion — ihr zugestanden hätte) das ist ein Beweis edler Uneigennützigkeit und Offenheit. Aber daraus folgt noch nicht, daſs diese Handlung die Sache selbst geprüft und richtig beurtheilt hat. Vielweniger können wir uns entschlieſsen, in einer so wichtigen Sache unsere eigne Prüfung wegen einer Entschlieſsung dritter Personen aufzugeben, deren Gründe uns nicht einmal bekannt sind. So scheint man von Anfang an die Süſsmayersche Versicherung allgemein angesehen zu haben; denn wie wäre sie sonst so ganz in Vergessenheit gerathen?

Soviel, um unsre Zweifel gegen Herrn Webers geschichtliche Beweisführung zu unterstützen. Es bleibt in der That bei der jetzigen Lage der Sache nichts übrig, als die Untersuchung der Aechtheit auf eine Prüfung des Werkes selbst zu gründen. Dies möge von seinem Verfasser Zeugniſs geben. Gelingt uns diese Durchführung, so bedarf es nicht des Gegenbeweises aus Süſsmayers Werken, daſs dem das mozartsche Requiem, oder ein Theil davon, nicht zuzutrauen sei; ein Beweis, dessen wir uns, um nicht unnöthig gegen Jemand zu schreiben, gern entschlagen und der ohnedem schwerer Eingang finden würde, da Süſsmayers Werke im Publikum so gut, wie vergessen sind. Aber ist das nicht schon ein Beweis? Ein Künstler, der irgend einen Theil des mozartschen Requiems geschrieben hätte, sollte nicht vermögend gewesen sein, sich bis jetzt im Andenken zu erhalten? (Schluſs folgt.)

Druckfehler.

In dem kleinen Nachtrage über das Dies irae in No. 40. S. 324 sind folgende Druckfehler zu verbessern:

statt	Stiedels,	lese man:	Riedels.
—	Fellen,	— —	Follen.
—	Leichengesängen	— —	Kirchengesängen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 23. November. Nro. 47. 1825.

III. Korrespondenz.

Ueber mehre Musikaufführungen in Leipzig.

Ich beginne meine musikalischen Nachrichten mit dem Tage, mit welchem die hiesigen Abonnementskonzerte jährlich ihren Anfang nehmen, und zwar darum, weil dies das gröſste hiesige Institut ist, welches der Musik sich widmet. Mit diesem Tage beginnt bei uns fast immer eine neue musikalische Periode, die sich mehr oder weniger von dem Vorhergegangenen unterscheidet. Die feste und wahre Basis dieser Konzerte bleibt nämlich die groſse Instrumentalmusik, die hier am besten gehört wird, während die Vokalmusik immer untergeordnet gewesen ist. Weil aber jene gleichsam der bleibende Grund der Leistungen dieses Instituts ist, in den Leistungen der Vokalmusik aber groſse Veränderungen eintreten, welche besonders von der jedesmaligen Solosängerin, die bei dem Institute für den Lauf eines Winters angestellt wird, abhängen, so wird die Beschaffenheit einer solchen neuen Periode und die gröſsere oder geringere Theilnahme des musikalischen Publikums in derselben fast immer durch diesen Umstand bestimmt. Die Einrichtung dieses Instituts und seine Mittel verstatten nun wol nicht, für immer eine groſse Sängerin anzustellen, wenn es auch viel groſse Konzertsängerinnen gäbe, unter welchen man zu wählen hätte; und darum muſs das Urtheil über diese Seite des Instituts billig sein; — dennoch kann man nicht läugnen, daſs die Aufführungen in Hinsicht der Vokalmusik überhaupt um vieles genauer und vollkommner sein könnten, da die Mittel, welche noch vorhanden sind, — ich meine einige gute und geübte Solostimmen, die sich aus der groſsen Zahl der hier Studirenden immer noch darbieten, und den vollstimmigen Thomanerchor — bei gehöriger Benutzung sich als sehr bedeutend ergeben würden.

Für den nächsten Winter ist Dem. Peters, aus Meklenburg-Strelitz gebürtig, als Solosängerin angestellt worden. Die Mittel, welche diese junge Sängerin besitzt, sind, wie wir gleich bei ihrem ersten Auftreten hörten, nicht unbedeutend: eine klangvolle, weiche Stimme, die auch hier und da schon Geschmeidigkeit zeigt, aber von einer groſsen Befangenheit heiser gemacht wird. Diese Befangenheit scheint durch irgend einen uns nicht bekannten Umstand sich seit dem ersten Auftreten vermehrt zu haben, statt sich zu vermindern. Demois. Peters hat meist schon bekannte Rossinische Arien zum Singen gewählt. Solche Sachen dürfen nicht langsam und leiermäſsig; sie müssen rasch und lebhaft vorgetragen werden, wenn sie wirken sollen. Die cara memoria, die zu einer fatalen Erinnerung wird, wenn man sie schülermäſsig langsam vortragen hört und die für Konzertgesang nicht einmal vollkommen passende Kavatine aus Rossini's Italiana: Per lui ch 'adoro, die schleppend gesungen fast lächerlich wird, haben der jungen Sängerin mehr Ungunst als Beifall gebracht. Je besser man solche Stücke, die nur durch Vortrag ihren Werth erhalten, schon gehört hat, desto weniger sollten Anfängerinnen mit so etwas auftreten; dies gilt auch von der Scene aus Elisabetta. Die Scene mit zwei Bassethörnern von Mozart verlangt mehr Geist und gröſsere Sicherheit des Tragens, als von einer Anfängerin sich erwarten läſst; blos richtig und mit

Digitized by Google

angenehmer Stimme gesungen, macht sie noch keine Wirkung; bei schleppendem Vortrage wird sie gar bedeutungslos. Die beste Leistung, welche wir von Dem. Peters anzuführen wissen, war die Scene aus Rossinis Cenerentola. Der Tenorist Hr. Hering ist ein braver Sänger, der sich in Kurzem einen sichern Vortrag zu eigen gemacht hat und mit Gefühl singt. Er wurde in mehren Stücken, besonders in der Polonoise von Benelli, mit Beifall gehört. Unter der übrigen Vokalmusik war folgendes am bedeutendsten: 1) Matthissons Opferlied, von Beethoven komponirt. Ueber diese Komposition, welche im dritten Konzerte zum erstenmale aufgeführt wurde, wird man erst nach einer zweiten Aufführung sprechen können. Die begleitende Violoncellpartie kam der Melodie, die hier durch einen Tenor ausgeführt wird, oft recht eigentlich in die Quer, und es klang immer, als ob die Violoncellpartie um einige Taktttheilchen vor oder nachginge. 2) Die kräftige Scene mit Quartett und Chor aus Palmira von Salieri wurde recht gut ausgeführt.

Die Symphonien, welche in den bisherigen vier Abonnementskonzerten aufgeführt worden sind, waren: 1) Symphonie von Feska No. 1. — unstreitig die natürlichste, anspruchloseste und — gelungenste von dieses Komponisten Symphonien. 2) Symphonie vom Meister Mozart (D-dur ohne Menuet) immer neu und immer prächtig. 3) Symphonie von Neukomm Opus 31, bestehend aus einem heitern Allegro, einer brillanten und sangbaren Menuett, einem einfachen, flieſsenden Andante, das jedoch in der Mitte einige matte Stellen hat und vielleicht zu lang ist, und einem sehr ansprechend heitern Rondo, f. Das Ganze zeigt den verdienstvollen Meister, der nicht auf Effekte hinarbeitet und in seines Lehrers Haidn Bahn wandelt. 4) Symphonie von Beethoven, No. 1. — wahrscheinlich hören wir in diesem Winter den ganzen Cyklus der herrlichen Symphoniewerke Beethovens. No. 1 trägt noch am wenigsten die Züge der Sonderbarkeit, welche die spätern Werke dieses Meisters zeigen; es ist ein reiner klarer Fluſs der Melodie, welcher noch den heitern Himmel spiegelt. Das Ohr unterstützte damals noch die Einbildungskraft des Tonsetzers, den Nägeli in seinen kürzlich erschienenen Liederkränzen so schön geschildert hat. Ich kann nicht umhin, das Gedicht hier auszuheben, weil es den Musikfreunden vielleicht entgehen könnte. Es heiſst:

O ewig frischer Lebensborn des Schönen,
Wie strömest du einher,
Erschwillst in tausendfachen Zaubertönen
Zum weiten Schönheitsmeer.

Hier Quell, dort Strom, bald silberheller Spiegel,
Bald schauerlich Gebraus;
Nun Wogensturm, nun leichter Zephyrflügel
Und Glanz des Perlenthau's.

Wie unerschöpflich reich die Saiten klingen
Buhlmengend Ernst und Scherz,
In stetem Wechsel, ebbend, fluthend, dringend
In's tiefbewegte Herz.

Nur Eines bleibt sich gleich, die Geistesstärke,
Die volle Schöpferkraft
Die ewig neu in jedem neuen Werke
Neu Wunderbild uns schafft.

(Schluſs folgt.)

Dresden, im Oktober 1825.

(Schluſs.)

Ich hätte Ihnen zwar noch zu berichten, in welchen Opern Hr. Hauser, als neuengagirtes Mitglied, aufgetreten; da es aber dieselben waren, in welchen er kurz zuvor gastirt, er auch keinen weitern Stoff zu neuen Bemerkungen gab, so bleibt mir auch weiter nichts zu referiren. Boieldieu's niedliche Operette „der neue Gutsherr" war ich verhindert zu sehen, doch soll darin niemand als Herr Keller als Verwalter zu loben gewesen sein, Herr Hauser aber, als Johann, wiederum etwas über die Schnur gehauen haben.

Auſser Hrn. und Mad. Krämer, die als treffliches Künstlerpaar längst bekannt sind, bekamen wir in den Zwischenakten noch einige andere Leute auf verschiedenen Instrumenten zu hören, unter denen blos Herr Zizold, ein trefflicher Schüler von Fürstenau und neuengagirtes Mitglied der königl. Kapelle rühmliche Auszeichnung verdient. Uebrigens bekommen wir jetzt vor lauter Vorbereitungen zur würdigen Feier der glorreichen Vermäh-

Digitized by Google

lung Sr. K. Hoheit des Prinzen Maximilian wenig oder gar nichts zu hören; die Deutschen werden die Prinzessin mit der „Olimpia“ empfangen und die Italiener ihr die Vorzüge des neuen Vaterlandes und dessen Huldigungen in einer neuen Metastasio-Morlacchischen Festkantate, die in dem imposanten prächtigen Saale des groſsen Opernhauses abgehalten werden wird, vorsingen. Sind wir lebhaften Dresdner nach solchen Genüssen dann nur erst einigermaſsen wieder zu uns selbst gekommen, so sollen auch Sie erfahren, von welcher Art dieselben gewesen.

Ueber Kirchenmusik lassen Sie mich auch künftig, wie bisher schweigen, da Sie für dieses Fach wie es scheint, einen tüchtigen Mann gefunden haben, der es uns allen an hoher Empfänglichkeit und wahrer Unparteilichkeit zuvorthut. Denn Wir, wir Blinden, haben es doch niemals bemerkt, daſs es der Kreuz-Kantor im Dirigiren dem Kapellmeister K. M. v. Weber und im Sing-Unterrichte dem Chordirektor und Kammersänger Miksch zuvorthut.

†††

Das verlorne Paradies, Oratorium in drei Abtheilungen, von Heinrich Ludwig de Marées, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider.

wurde im September d. J. zuerst in Magdeburg zur Weihe des neuen Elb-Musik-Vereins, und am dritten November c. in der hiesigen Garnisonkirche des Abends, bei Erleuchtung, vom Herrn Organisten Hansmann, unter Mitwirkung mehrer Sänger der K. Oper, der K. Kapelle und des Hansmannschen Sing-Instituts, im Ganzen recht würdig, in einzelnen Theilen nur mittelmäſsig aufgeführt.

Der Stoff eignet sich allerdings zur Bearbeitung als Oratorium, und die dramatische Behandlung des Sündenfalls des ersten Menschenpaars dünkt dem Ref. besonders gelungen. Nur dehnen sich der erste und dritte Theil zu sehr durch wiederholte Lobgesänge der Engel und die Klagen der Gefallenen. Diese Breite wird durch die Gewohnheit des Komponisten noch bemerkbarer, jede Strophe, wenn gleich in neuen Wendungen der Harmonie, zu wiederholen. Die Benutzung biblischer Sprüche zu den fugirten Chören ist zweckmäſsig. Die Poesie des Textes gränzt hie und da an das Triviale, enthält indeſs auch manche gelungene Stellen. Im Ganzen ist das Oratorium zu lang, und dies thut der sonst mächtigen Wirkung Schaden. Einzelne Gesangstücke sind, besonders in bloſs musikalischer Beziehung, unläugbar sehr gehaltvoll, wenn gleich der Styl der Musik sich oft dem dramatischen nähert. Ref. tritt hier ganz den, in den Beurtheilungen des „Weltgerichts“ im ersten Jahrgange dieser Zeitung No. 12, 14 und 15 ausgesprochenen motivirten Ansichten über die Einheit des musikalischen Styls bei, und erkennt Händel hierin als das höchste Muster an.

Joseph Haidn konnte in der „Schöpfung“, noch mehr aber in den „Jahreszeiten“, von seinem eminenten Genie stets sicher geleitet, wol von der eigentlichen Form des Oratoriums und dem strengern Styl um so mehr abweichen, als das idyllische Gemälde des Landlebens und der Naturschönheiten das letztgenannte Werk mehr zur Kantate eignete, in welcher Haidn seinen ganzen Reichthum der Fantasie und Instrumentirung darzulegen Gelegenheit fand.

In der Benutzung der Instrumente und geschickten Kombination derselben, selbst in den Rythmen und Figuren schreitet Fr. Schneider mit vielem Geschick auf der betretenen Bahn in seinen vier Oratorien: „das Weltgericht, die Todtenfeier, die Sündfluth und das verlorne Paradies“ fort, und der seltene Fleiſs, wie die Kenntnisse des Komponisten verdienen die höchste Achtung und Aufmunterung, um so mehr, als er in Deutschland der einzige ist, der in diesem Fache der Tonkunst bedeutende Werke schafft. (Cherubini liefert im strengen Styl gediegene Werke, wie sein Requiem und seine Messen beweisen; Schade, daſs er noch kein Oratorium geschrieben hat). — Daſs Fr. Schneider eine gewisse Manier, das Gedicht den musikalischen Formen unterzuordnen, annehmen muſste, liegt wohl unfehlbar in der Aehnlichkeit und gleichen Behandlung der Ge-

Digitized by Google

dichte, die in drei Oratorien Engel, Menschen und Teufel, fast immer in gleichen Situationen handelnd, oder reflektirend aufstellen. In der einmal gewählten und praktisch auch wohl nur allein zulässigen Form ist „das verlorne Paradies“ nun mit vielem Fleiſs und Geschick bearbeitet. Neuheit der Erfindung und Genialität der Fantasie läſst sich nicht durch Kunst-Mittel erzwingen, und weit schätzbarer ist der natürliche Fluſs der Gedanken, als gesuchtes, bizarres Streben nach Originalität.

Mit wahrer Achtung vor den reichen Kenntnissen und dem ausgezeichneten Talente des Komponisten versuchen wir nun eine Skizze seines neuesten Oratoriums, so weit dies nach einmaligem Hören möglich ist. Eine musikalische Einleitung in E-dur trägt den heitern, sanften Karakter, welcher den Hörer auf die Freuden der Seligen und der ersten Menschen im Paradiese vorbereiten soll. Sie enthält mehre Motive späterer Gesänge, sehr natürlich verbunden. Mit Michaels Zuruf: „Adam, wo bist du?“ (im 3. Theil) beginnt, beziehungsvoll auf den Verlust des Paradieses, die Introduktion, schlieſst dann ein Thema aus dem Duett von Adam und Eva an, (1. Theil, am Schluſs) und verbindet sich mit dem Doppel-Chor der Engel und Höllengeister: „O Triumph, wie gelungen!“ (am Schluſse des 2. Theils) sehr sinnreich, ohne alle Zerstückelung. Nach einigen Anklängen des Thema's zum Schluſs-Chor der Engel (Theil 3.) „Lernt Geduld und fasset Muth!“ bereitet der Schluſs der Introduktion zum Quartett der 4 Erz-Engel (Sopran, Alt, Tenor und Baſs) vor. Dieser vierstimmige Satz (¾ Takt in E-dur) ist melodisch und angenehm, obgleich nicht bedeutend genug, um nach den Solo-Zwischensätzen wiederholt zu werden. Die prosaische Stelle: „Nur weniges geringer als die Engel hat dich der Herr gemacht,“ konnte der Komponist nur parlant behandeln. Dagegen tritt das:

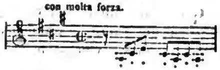
„Sei uns gegrüſst
O Mensch, in aller Erdenpracht!“

erhebender hervor. Die Lage der Singstimmen, wie die Anwendung der Flöten, Klarinetten, Fagotte und Hörner, welche der Melodie einen eigenthümlichen Schmelz verleihen, bezeugt den erfahrnen Meister.

In Händels Geist ist der Chor der Engel geschrieben:

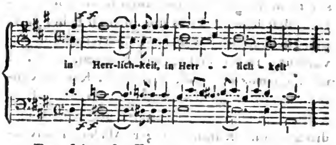
„Eröffne Himmel, deine Pforten!“

In dem mächtigen Maestoso dringt die Unisono-Figur der Achtel-Begleitung



u. s. w.

kräftig durch und voll Schwung steigert sich der Ausdruck bis zum Schluſse:



Das folgende Duett von Adam und Eva ist idyllisch behandelt, in der Form der Gesänge des ersten Menschenpaares in Haidns „Schöpfung. Es sind indeſs der Worte zu viel, daher dehnt sich auch die Musik, ohne sich über das Gewöhnliche zu erheben. Majestätisch wird die Erscheinung Rafaels durch ein pompöses Ritornell im lichten C-dur vorbereitet. Der warnende Zuruf: „Seid wachsam!“ erschallt eindringend. Diesem Tenor-Recitativ folgt der ungemein ausdrucksvolle Chor:

„Engel, Engel sind gefallen!“

Daſs der Dichter nun als Episode die ganze Erzählung des Abfalls der bösen Geister dem Rafael in den Mund legt, und den Kampf der himmlischen Heerschaaren in den trefflichen Chören:

„Widerdie Allmacht ergreift ihr die Waffen!“

und:

„Hoch im Triumphe getragen!“

schildert, bewirkt eine ermüdende, dem Ganzen nachtheilige Länge, welche auch die gehaltreichste Musik nicht ersetzen kann. Ein

anderes ist es auf der Bühne, wo wir die Handlung sehn, und mit der bloſsen Erzählung. Wenigstens muſste der Dichter die bösen Geister **selbst** ihren Abfall verkünden lassen, nicht durch die dritte Person.

(Fortsetzung folgt.)

Paris, den 26. Oktober 1825.

Der Hr. General-Musik-Direktor Spontini hat während der Anwesenheit Sr. Majestät des Königs von Preuſsen von demselben den Befehl erhalten, die Oper **Pharamond**, das Werk dreier Pariser Komponisten, auf dem Königl. Theater zu Berlin zur Aufführung zu bringen, ist auch auf erstatteten Bericht autorisirt worden, dem Hrn. Meyerbeer die Komposition einer neuen Oper für diese Bühne zu übertragen. Cherubini's **Abencerages** sollen ebenfalls zu Berlin bald in Scene gesetzt werden.

Se. Majestät scheinen mit Vergnügen der Aufführung der Oper Pharamond beigewohnt zu haben. Bei Gelegenheit der einen Darstellung dieser Oper unterhielt sich der König mit Hrn. Spontini auf die leutseligste Weise. Die Umstehenden hörten mit groſsem Interesse, daſs der Monarch in schmeichelhaften Ausdrücken des glänzenden Beifalls erwähnte, der den Opern Olimpia und Alcidor zu Theil geworden ist.

Se. Majestät haben während Ihrer Anwesenheit auch den Herrn Erard mit Ihrem Besuche beehrt und demselben in gnädigen Ausdrücken zu erkennen gegeben, daſs er Ihnen als einer der ersten Künstler Europas in Anfertigung der Harfen und Pianoforte bekannt sei.

Am 23. d. Mts gab Herr Karl Möser vor einer überaus zahlreichen Versammlung ein Konzert im Saale der Menus-Plaisirs. Er ist Virtuose des ersten Ranges. Mit Präcision und Feuer spielte er ein schönes Konzert von Maurer und erhielt glänzenden Beifall.

Berlin, den 16. November 1825.

Herr von Holtei versteht es, das Repertoir eines Volkstheaters aus eignen Mitteln zu bereichern. Das hat man ihm schon aus seinen Wienern in Berlin zugestehen können und seine neueste Vaudevilleposse, der **Kalkbrenner**, die heute auf dem königstädter Theater zum zweiten Male aufgeführt und von dem gut besetzten Hause beifällig aufgenommen worden ist, bestätigt es. Schon mit dem Namen und der Erinnerung an die Wiener in Berlin, ist der Neuigkeit ihre Sphäre angewiesen. Eine leichte, aber keinesweges leere oder abgenutzte Intrigue, auf kleinbürgerlichen Verhältnissen basirt; Karaktere, die unsern Gegenden angehören, nicht höher gestellt, als wir sie täglich um uns sehen und dennoch stets fern von der Nichtigkeit und Schlechtigkeit derer in den wiener Spektakel- und Gespensterstücken: das sind die Elemente, aus denen Herr von Holtei sein leichtes, gefälliges Bühnenleben gewebt hat. Es lieſse sich viel Ergötzliches in ihm nachweisen, wenn die mus. Zeitung der Ort dazu wäre.

In musikalischer Beziehung zeichnet sich diese Kleinigkeit vor mancher vorübergegangenen Neuigkeit schon dadurch vortheilhaft aus, daſs die singenden Personen auch in der That einen musikalischen Karakter haben, das heiſst, daſs ihre Gemüthsart und Lage es denkbar macht, sie zu einer Stimmung erhoben zu sehen, die in der Wortsprache keine Befriedigung mehr findet und darum naturgemäſs zum Gesange treibt. Dieses erste Erfoderniſs eines jeden musikalischen Drama geht vornehmlich den meisten französischen Vaudevillen ab. Der Nationalkarakter der Franzosen, namentlich aber der Pariser, ist zu kaltwitzig, zu gemüthlos, als daſs ihm eine musikalische Tendenz natürlich erschiene, wie dies schon neulich*) in dem Bericht über eine französische Operette ausgeführt worden ist. Herrn von Holtei's enthusiasmirter Philister dagegen, (der nicht sublimer dargestellt werden kann, als von Hrn. **Schmelka**) sein burschikoser Sohn, dessen fideles Liebchen, das dem Burschenthum des Herrn Studenten so geneigt scheint, als ihm selber, bis auf den breslauer Knoten (Handwerker) und den süptizler Kellner hinunter,

*) No. 42 S. 339. d. Ztg.

Digitized by Google

das sind noch Menschen, denen man — keine Opernarie, aber ein derbes, gemüthliches Lied zutrauen kann und damit sind sie — zum Theil aus dem gehaltreichen akademischen Vorrathe — recht angemessen und in ihrer Sphäre wirkungsvoll ausgestattet. Auch diese Musikstücke bewähren einen tüchtigern und reichern Karakter, als die meisten neuerdings zu uns gewanderten wiener Lieder, die alle walzen, als hätten sie die Drehkrankheit. Nur die Ouvertüre war, selbst für eine Kalkbrennerei, zu unbedeutend; der Inhalt der Posse hätte wohl Stoff zu einem netten und neckischen Tonstücke gegeben.

Die Virtuosenanbeter erhalten auch gelegentlich eine kleine Lektion. Der Breslauer Kalkbrenner (Arbeiter in einer Kalkbrennerei) wird nämlich vom enthusiastischen Burgemeister Kozeluch (Schmelka) für den Londoner Kalkbrenner gehalten und forçirt, seine Künste am Pianoforte zu zeigen. Er tappt und schnurrt denn auch tüchtig darauf herum und der entzückte Burgemeister hört darin die genialsten Ergüſse, obgleich er meint, von einem andern Klavierspieler, als dem groſsen Kalkbrenner, würde man dergleichen verwirrt und übelklingend finden. — Hand auf's Herz: tritt nicht bei so mancher kraus-verfitzten Figur, in der unsere Virtuosen die Musik zerfingern, dieselbe Art der Schätzung ein?

Möge Herr von Holtei der jungen, durch Eifer und Thätigkeit mit Recht so beliebten Bühne noch manches Vaudeville bessern Schlages zukommen lassen und dadurch jene gewiſs der Bühne selbst nachtheiligen schlechten Wiener und Franzosen immer mehr überflüſsig machen. M.

IV. Allerlei.

Ueber Mozarts Requiem.

(Fortsetzung aus No. 46.)

In der Besorgniſs, einem Kenner, wie Gottfried Weber gegenüber, eine starke Sache zu schwach zu vertheidigen, finden wir uns durch unsern Gegner selbst erleichtert. Auch er kann, so wenig wie wir, Süſsmayers Ansprüche anerkennen. Denn da dieser in dem mehrerwähnten Briefe

1) das Lacrimosa (No. 7 der Breitkopfschen Partitur, der hier stets und mit Recht gefolgt wird, da die Breitkopfsche Handlung das Requiem nach dem — ächten oder verfälschten — Urmanuscripte zuerst herausgegeben hat) vom 9. Takte an,
2) das Sanctus (No. 10,)
3) das Benedictus (No. 11,)
4) das Agnus dei (No. 12)

so wie anscheinend

5) einen Theil des Domine u. Hostias (No. 8 und 9)

als seine Schöpfung in Anspruch nimmt: so mag selbst der Vertheidiger seiner Sache den Unglauben nicht unterdrücken, „daſs so Etwas ganz in Süſsmayers Garten gewachsen sei“ und meint, es werde sich wol unter den Brouillons, aus denen seiner Vermuthung nach Süſsmayer das Requiem zusammengesetzt habe, „etwa auch noch ein ganz kleines Blättchen zum Sanctus — eines zum Benedictus — vielleicht auch noch ein bekritzeltes Papierstreifchen als Anfang zum Agnus und dergleichen“ gefunden haben.

Aber wo ist denn überhaupt im Requiem ein Satz, der nicht wenigstens Eine Spur von Mozarts Künstlerkraft trüge? Wir wollen unserm verehrten Gegner einstweilen so viel schwache Stellen eingestehen, als er will. Man tadle die Fugenkomposition des Kyrie eleison als textwidrig; hat Süſsmayer sich zu einem solchen Werke beglaubigt? Man nenne (wir geben es nur einstweilen zu) das Baſs-Solo tuba mirum (No. 3) und das Sopransolo in demselben Satze weichlich und dem Texte nach unbefriedigend; hängen sie nicht mit innerlicher Nothwendigkeit mit dem Tenor- und Alt-Solo zusammen und darf man diese auch Süſsmayern zutrauen? Man finde die Fuge Quam olim Abrahæ unpassend; wo hätte Süſsmayer etwas dergleichen, eine Stelle, wie „et semini ejus“ Seite 77, geschrieben? Jede Stelle, die man schwach finden und unächt glauben könnte, wird man bei näherer Prüfung im engsten Zu-

Digitized by Google

ſammenhange mit unverkennbar mozartschen Sätzen dem Fluſse des Ganzen so natürlich eingegossen finden, daſs man sich am Ende noch eher dazu verstehen möchte, einen ganzen Theil des Requiem dem Herrn Süſsmayer zuzutrauen, als eine solche Verwebung eigner und fremder Gedanken, nicht etwa in ein Paar Stellen, sondern in einer langen Komposition von zwölf Nummern. Man prüfe unsere Ansicht an dem Agnus dei, einem Satze, den Süſsmayer sich ganz zuschreibt und von dem Weber wenigstens den Anfang für Mozart vindizirt. Wer mag jenem die Violinfigur, die drei Sätze „dona eis requiem" zuschreiben? Hat das Mozart nicht geschrieben, nun wohlan! so ist der, der es geschrieben, Mozart. Man könnte jedoch die Komposition der Worte „agnus dei u. s. w." in den Singstimmen für weniger bedeutend halten. Aber steht sie nicht mit jener Bewegung in den Violinen und mit jenen anziehenden Sätzen in der engsten, untrennbaren Verbindung? Konnte das erste dona requiem besser vorbereitet werden, und hätte Süſsmayer es gewagt, vor dem zweiten dona requiem mit E-dur zu schlieſsen? Oder gebührt dem verklärenden „sempiternam" ein anderer, als Mozarts Name?

Herr Weber, der Süſsmayers Anspruch auf ganze Sätze nicht anerkennt und ihm statt dessen nur Stellen, oder einzelne Theile von jenen zugestehen will, hat ihm keine mit Bestimmtheit beimessen mögen, vielweniger irgendwo Lücken, die Spur fremder Einschaltung, angedeutet; und indem er manche Stelle, (z. B. die Kyrie-Fuge, tuba mirum, confutatis) nicht billigen, eher Süſsmayer als Mozart zuschreiben möchte, geht er gleichwohl selbst über Süſsmayers Ansprüche hinaus, der namentlich jene Sätze als Mozarts Eigenthum anerkannt hat. — Doch wohin soll es führen, aus einem Ganzen schwächere Theile hervorzusuchen und einem Andern zuzuschreiben? Wir hoffen gründlichere Ueberzeugung aus einer Untersuchung, ob das ganze Requiem in Mozarts Geiste komponirt und in seinen Theilen diesem Geiste gemäſs ausgeführt worden sei. Dabei scheint uns nichts sorgfältiger zu vermeiden, als jede abstrakt, das heiſst, ohne Rücksicht auf Mozarts Wesen und seine Zeit, vorgefaſste Ansicht von der Sache. Wozu kann es führen, wenn wir darthun, daſs von dem Texte des Requiem eine andere, oder auch eine höhere Auffassung möglich sei? Nicht der Werth des Werkes, sondern seine Abstammung aus Mozarts Geist, seine Aechtheit als mozartsches Produkt ist zu prüfen.

Hätte der Komponist eines Gesangstückes nichts weiter zu thun, als gleich einem Dollmetscher, oder Uebersetzer, sein Gedicht in der musikalischen Sprache wieder zu geben, so wäre von jedem Texte nur eine vollkommne Komposition oder Uebertragung in Musik möglich. Wir sind aber voraussetzlich darüber einverstanden, daſs die Aufgabe eines Gesangkomponisten eine ganz andere sei. Das Gedicht ist ihm nur der äuſserliche Stoff, aus dem er erst ein Kunstwerk schaffen soll, dessen Regel freilich wieder die Natur des Stoffes ist. Was der Dichter in der Wortsprache nicht auszudrücken vermocht, was er in einen Gedanken, in ein Wort zusammengedrängt hat, das bildet sich dem Tondichter in einer zusammenhängenden Reihe von Seelenzuständen, in einem eignen sinnlich geistigen Leben aus und dieses ist der Inhalt seiner Komposition. Je allgemeiner, je abstrakter das Gedicht ist, desto weiteres Feld findet der Tonsetzer und desto mehrfachere Auffassungen und Kompositionen sind möglich.

Ein solcher höchst allgemeiner Text ist die Seelenmesse Requiem. Jeder ihrer Sätze ist gleichsam nur die Rubrik eines Gebets oder einer Betrachtung, die der Betende, oder für ihn der Tonsetzer, bei sich selbst anstellen soll. Man erwäge, wie mannigfach der Zustand und der Sinn sein kann, in dem man z. B. gleich die erste Strophe

Requiem aeternam dona eis domine, et lux perpetua luceat eis!

(nach Klodius meisterhafter Uebersetzung:

Ruhe in Ewigkeit schenke Ihnen. Himmlischer, und unvergänglich Licht sei um sie alle!)

auszusprechen hätte. Ob wir uns, wie Weber selbst in seinen „Ansichten über Komposition

Digitized by Google

des Requiem*)“ anführt, unter den Sängern die Trauernden selbst vorstellen, oder andere Personen, die jenen vorbeten; ob der Katholik diese Worte als geweihte Formel, der Nichtkatholik sie als profane, eben angemessene Rede ausspricht; ob Palästrina**) die heilige Messe als Gläubiger im unerschütterten Busen der katholischen Kirche verwaltet, seinen Mund, seine Tonsprache der Offenbarung überirdischer, von menschlichen Interessen abgezogener Wesen leihend; ob Händel***) im abgeschlossensten Protestantismus triumphirt, daſs das Wort, der Gedanke, der alten Kirche abgerungen und dem Volke gegeben ist, ob der Evangelist Sebastian Bach das Heilige und Irdische umfassend, den Gedanken und die menschliche Empfindung und die Ahnung des Uebermenschlichen, alles in reiner, voller Kraft und Weihe einend und verschmelzend, jene Worte ausspricht: welch ein Unterschied und wie nothwendig, wie berechtigt in jedem! —

Eine andere Aufgabe keimte für Mozart aus seinem Leben und seiner Zeit. Er konnte vor allem keinem Vorgänger nacharbeiten, sondern muſste, wie jeder wahre Künstler, in seinen Werken den treuen Abdruck seiner Eigenthümlichkeit geben. Hätte er die Form und Weise derer nachahmen sollen, deren Verhältnisse und Wesen, ja man kann wohl sagen, deren Glaube ein anderer war? Palästrina wurde, was man nur in der päpstlichen Kapelle und nur damals werden konnte, als es galt, die Musik verbannen zu sehn****) oder die Tonsprache für Offenbarung des Heiligen zu reinigen. Händel wurde in der Mitte des freien, selbständigen englischen Volkes, im Sitze des abgeschiedensten Protestantismus der Prediger des Volkes. Bach*) muſste abgeschieden, mit seiner Bibel einsam leben, um das Volk zu dem Evangelium zu versammeln und zu heiligen. Mozart finden wir in einer Zeit und in einem Volke, denen die Kirche ehrwürdig war, denen aber die Begeisterung für den Glauben, die nur im Kampf und Siege erwacht, nicht eigen sein konnte; die das Heilige im Kirchlichen verehrten, zu ihm in Bedrängniſs die Zuflucht nahmen, in seinem Dienste die höchste Künstlerehre sahen, nicht aber ihm allein, oder vornehmlich lebten. Es wird auch hier sichtbar, daſs der Katholische Kultus durch dieselbe Aneignung des Sinnlichen, die ihm die Menge gewinnt und in auffodernden Verhältnissen zu Fanatismus entflammt, in ruhigern Verhältnissen von sich selbst zum Sinnlichen und Weltlichen hinweiset; wie sich das in Mozarts kleinern Kirchenstücken, in Joseph Haidns und so vieler Andern Kirchenkompositionen in einem Grade ausspricht, der religiösen Protestanten oft unbegreiflich und unverantwortlich scheint, da er doch in der Natur der Sache nothwendig bedingt ist.

Wir müssen diesen Andeutungen noch eine Erinnerung an Mozarts Karakter beifügen. Daſs er dem Geiste seiner Zeit sich nicht entfremdet (welcher Künstler könnte das auch?) zeigt seine Lebensweise und Beschäftigung, die zumeist (in seinen Opern) der Darstellung des Lebens und (in seinen Konzert- und Kammerkompositionen) dem geistigen Genuſse gewidmet war. Wie aber in Jos. Haidn sich die

*) Der Cäcilia 10tes Heft St 106.

**) Der Zeitung erst. Jahrg. No. 35 S. 392.

***) Der Zeitung erst. Jahrg. No. 38 S. 327.

****) Bekanntlich war der Papst von dem damaligen verkünstelten und geistlosen Musikwesen so wenig erbaut, daſs er die Tonkunst als unwürdig und zweckwidrig aus dem Kultus ganz entfernen wollte und Palästrina rettete und erhielt sie der Kirche durch seine neue Komposition, die die Tonkunst zu dem Träger des göttlichen Wortes machte.

*) Es ist merkwürdig, wie lange Bach, der die wahre Musik der Bibel trägt, wie nach der Legende Christophorus den Jesusknaben (man denke des Bildes von Hemmling) wie lange er ungekannt bleibt. Denn was ist von ihm verbreitet, als allenfalls kleine Kompositionen für Klavier und Orgel? Wer kennt seine groſsen Werke, z. B. die fünfstimmige Messe (aus der wir neulich in No. 30. den Anfang mitgetheilt) und wer kann ihn auſser diesen erkennen? Die reiche kunstvolle Form, das ist fast das Einzige, was die meisten Musiker, namentlich sein Biograph Forkel, an ihm ausfindig zu machen gewuſst; und so hat sich denn das Vorurtheil gebildet, er sei der gelehrteste, kunstreichste und verständigste Komponist — aber weiter nichts. Seine Zeit wird erst noch kommen.

Digitized by Google

Freude am Leben *) als vorherrschender Karakterzug auszeichnet, so durchdringt Mozarts Schöpfungen eine weiche Mitempfindung, ein Geist warmer Liebe zum Menschen. Man möchte bisweilen im Begriff sein auszurufen: „dies ist kein Idomeneus, kein Sestus;“ dann scheint Mozart herzuzutreten und zu sagen: „dieser ist mein Sestus und wie lieb' ich ihn, dieser mein Idomeneus, wie lieb' ich ihn!

Diese Elemente nun glauben wir im Requiem wiederzufinden. Würde Mozart aus seinem vornehmsten Wirkungskreise, der liebewarmen Darstellung des menschlichen Lebens und Treibens, berufen, eine kirchliche Feier zu begehen, gab ihn das Vorgefühl des nahen Todes die Ueberzeugung, daſs sie zu seiner Verklärung bestimmt sei, so konnte sein bisheriges Leben, seine ausgeprägte Eigenthümlichkeit damit nicht verlöscht werden, sondern es muſste sein erster Entschluſs sein, seine höchste Künstlerkraft diesem würdigsten und ehrendsten Gegenstande zuzuwenden. Wie fern ist diese äuſserliche Bestimmung von dem Sinne derer, die ihre Kunst und ihr Leben dem Dienste der Kirche rücksichtlos zu eigen gegeben hatten! Ohne jene sinnliche Erregbarkeit, ohne jenes innige Mitgefühl und die kindliche Liebe würde Mozarts Requiem, wie so viele Werke anderer Künstler, auch nur jene kalte Würde, jene inhaltarme Ernsthaftigkeit dargelegt haben, die der Ausdruck einer äuſserlich angenommenen, nicht innerlich empfundenen Achtung ist. Allein ihm muſste ein so todtes Wesen fern bleiben und so finden wir seinen Entschluſs mit den Eigenschaften, die sich in seinem ganzen Wirken auszeichnen, vereinigt; wir finden das Requiem so geschrieben, wie es Mozarts Zeit und Eigenthümlichkeit eigen ist und darum nennen wir es sein Eigenthum, so lange nicht das Gegentheil evident erwiesen wird. Hiermit sind wir aber weit entfernt, dem Requiem eine niedere Stelle anweisen zu wollen, wie in der neuesten Zeit von einigen Kunstfreunden *) geschehen ist, die, wie es scheint, bei einer einseitigen Vertiefung in die Erscheinung älterer Kirchenmusik, den Geist nachfolgender Perioden ausser Acht gelassen haben und das, was einer Zeit natürlich und nothwendig war, als Gesetz für alle Zeit zu sanktioniren suchen.

Es würde zu weit führen, wenn wir unsere Ansicht durch das ganze Werk verfolgen und nachweisen wollten. Wir beschränken uns daher auf die von unserm verehrten Gegner gemiſsbilligten Stellen.

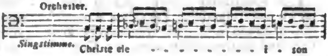
Die erste ist die Doppelfuge Kyrie und Christe eleison, die er dem Chorgesange und vornehmlich dem Inhalt der Worte „Herr erbarme dich“ unangemessen findet. Auf das letztere erwiedern wir, daſs die Vorstellung, einen Trauergottesdienst einzuleiten, eine ernste wichtige, hochwürdige Feier zu begehen, seine Kunst am Gottesdienste zu heiligen und mit ihr wiederum den Gottesdienst zu verherrlichen, daſs endlich der Sinn der Seelenmesse im Ganzen Mozart näher stehen muſste, als die Bedeutung eben dieser abgesonderten Worte. Der schauerlich-feierliche Beginn seiner Komposition muſste Mozarts Eigenthümlichkeit zufolge nach der kühnern Erhebung im exaudi sich besänftigen, und dem ersten Thema die sanftere, schmeichelnd-dringende Bitte im zweiten Thema entgegentreten und sich vermälen. Aber eben diese sanftere Belebung zog die erhöhtere Bewegung in der schlieſsenden Fuge nothwendig nach sich und so rauscht und wogt in ihr die Herrlichkeit begeisterter Kirchenfeier. Jeder andere Schluſs hätte die Erhebung des ersten Satzes eben im belebtesten Drange gelähmt. Mit dieser Deutung fällt auch (vorausgesetzt, daſs man sie billigt) die Anschuldigung weg, welche jenes Thema als „krausverbrämte, wilde Gurgelei“ bezeichnet; denn es ist nicht mehr auf den Ausdruck einer einzelnen, sondern aller Stimmen in ihrer Gesammtheit und im Zusammenhange des Ganzen zu achten. Wie nothwendig jene Bewegung der Singstimmen ist, fühlt man, sobald man sich Herrn Webers Muthmaſsung verwirklicht: Mozart könne den Singstimmen

*) Man sehe den zuvor zitirten Aufsatz.

*) Herr Weber führt Tieks Worte: „Nur muſs man mich kein Requiem von ihm (Mozart) wollen hören lassen“ und das Urtheil des Verfassers der Schrift über Reinheit der Tonkunst an, wonach „Mozarts Kirchensachen, in ein rein verliebtes leidenschaftliches Wesen ausartend, ganz und gar das Gepräge der weltlichen, der gesuchtesten und also der recht gemeinen Oper tragen.“ Ist es uns gelungen, die Elemente in Mozarts Kirchenmusik in seinem und seiner Zeit Leben andeutend nachzuweisen: so wird man keine weitere Vertheidigung Mozarts gegen diese Aussprüche erwarten.

Digitized by Google

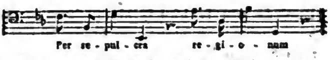
bloſse Grund-Noten, dem Orchester aber jene Figur gegeben haben —



und nun gar in der ersten Gestaltung des Thema —

Welche Stockung, Leere und Unbedeutenheit der Singstimmen im Verhältniſs zum Orchester und wie erschwert die Intonation und für die Zuhörer die Auffassung der Singstimmen neben dem Instrumentale!

Auch in dem Tuba mirum finden wir Mozarts Eigenthümlichkeit klar ausgesprochen. Wir wollen nicht die Möglichkeit bestreiten, daſs Mozart manches in diesem Satze, z. B. die Posaunenmelodie (in der gedruckten Partitur ist sie dem Fagott ertheilt) nach der Fermate anders und höher gestaltet haben könnte; allein das Gepräge der Unächtheit hat für uns keine Note. — Vor allem muſs erwogen werden, daſs das Tuba mirum Mittelsatz zwischen zwei starken, heftig erschütternden Sätzen ist, dem Dies iræ und Rex tremendœ majestatis. Mozarts weichem, liebewarmen Karakter, wie seiner Künstlererfahrung war unsers Dafürhaltens ein stetes Verweilen in dieser Region unangemessen und eine Behandlung, wie die erwählte, wo nicht nothwendig, doch die nächstliegende. Ihm war die Betrachtung des Rufes zum jüngsten Gerichte nicht eine „furchtbar schauerliche," wie unser verehrter Gegner sie bezeichnet. Es ist bemerkenswerth, wie Mozarts Auffassung mit der Anschauung des alten Dichters übereinstimmt, der der Gerichtsposaune keinen furchtbaren, sondern einen wunderbaren Klang (mirum sonum) zuschreibt; dies hat Mozart in den Posaunentönen vor der Fermate und in denen zum Schlusse des Baſs-Solo am klarsten ausgesprochen — einen Klang, der ohne Heftigkeit, ohne mechanische Gewalt und Anstrengung mit wunderbarer innerlicher Macht Alles aus den Gräbern nach sich zieht*) Selbst die weichsten, von Herrn Weber ausgehobenen drei Takte scheinen durch die Fortsetzung, die sich zu hoher, zuletzt fast schauerlicher Majestät erhebt (besonders wenn man die Melodie der Singstimmen im 12 u. 13 Takte so gestaltet, wie sie Mozart nach Ausweis des 14. Taktes gedacht



und nur aus Rücksicht auf das oft beschränktere Vermögen der Bassisten abgeändert hat (wenn das nicht Süſsmayer gethan) hinlänglich gerechtfertigt.

Eine unmittelbare Folge aus der Auffassung des Ganzen scheint uns der Schluſs, die Komposition des „Quid sum miser tunc dicturus." Dem kindlichen liebevollen Sinne Mozarts scheint es so eigen und natürlich, wie ein Kind dem hohen Vater, von dem es sich auch im Zürnen noch geliebt weiſs, mit einschmeichelndem, gewinnendem Wesen dem ewigen Richter und Vater zu nahen. Ist denn diese Idee, wenn gleich hier von Mozart kindlich naiv gestaltet, in ihrem Grunde nicht dem Sinne der christlichen Religion gemäſs? Warum zwischen Sohn und Vater die Schrecken des alten Bundes lagern — warum auch miser so hart mit Elender, statt mit dem schonendern Armer übersetzen?

Wir können nicht umhin, noch einmal auf jene Stimmen gegen die neue Kirchenmusik zurückzuweisen. Solche Sätze, wie der eben betrachtete, sind es denn, in denen sich jenes rein verliebte, leidenschaftliche Wesen u. s. w. ausspräche. Konnte Mozart anders beten, als kindlich liebend? Er hätte also sein Herz schweigen, das Leben seiner Seele tödten und wahrhaft pharisäisch todte Formen zurück bringen sollen, deren Leben längst entflohen war? denn todte Formel ist alles, was nicht in uns lebendigen Sinn hat. Oder wollen jene ihre Anklage von Mozart ab auf seine ganze Zeit wälzen, die schon begann, den Gott mehr in sich zu fühlen, als ausser sich zu suchen und deſshalb allerdings jene vom Menschlichen abgezognere Gottesverehrung nicht mehr zu eigen behalten konnte? Ist denn Liebe nicht Gebet? Ist die Religion irgend einer Zeit, der unsrigen, oder der Mozartschen, unzugänglich und kann eine von ihr abgewendet sein? — Wir erinnern einen Anhänger jener Meinungen an die siegreiche Widerlegung der Savigny'schen Behauptung (in seiner Schrift „über den Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung") daſs unsere Zeit zu neuer Gesetzgebung nicht berufen sei. Beide Streitfragen scheinen uns ziemlich verwandt.

(Schluſs folgt.)

Daſs der in No. 45 d. Ztg. befindliche mit D..n unterzeichnete Bericht über das Ebnersche Konzert nicht von Herrn H. Dorn ist wird auf dessen Verlangen bescheinigt.

Die Redaktion.

*) Auch Händel in seinem Messias hat das Trompeten-Solo in der Arie „Es schallt die Posaune" in diesem Sinne geschrieben.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 30. November. Nro. 48. 1825.

II. Recensionen.

1) La petite babillarde, Rondeau composé pour le Pianoforte par Ignace Moscheles. Op. 65.

2) Impromptu martial sur une marche favorite de l'opera Tarar pour le Pianoforte, composé par Ignace Moscheles.

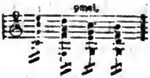
Beide in Berlin bei A. M. Schlesinger. Preis eines jeden 12 Gr.

Wer Moscheles feines, pikantes, oft phantasiereiches und dabei so zartes, so empfindungsvolles Spiel gehört hat — vielleicht in seinem G-moll oder E-dur-Konzerte *), wer sich aus denen Werken mancher schönen Intention erinnert, z. B. aus dem Adagio des erstern: der wird mit dem Ref. überzeugt sein, daſs Herr Moscheles ein Musiker von Geburt ist, nicht blos ein gemachter, und daſs er etwas schaffen kann, nicht blos machen. Aber der Himmel weiſs, warum man bei vielen seiner Werke und manchen anderer Virtuosen zu keinem höhern Lobe kommen kann, als: „das hätte etwas Gutes werden können, so aber ist's nichts." Wollte doch mancher beim Komponiren die lange Mühe vergessen, die seine Virtuosenschaft ihm gekostet, und die Bewunderung, die sich an diese und seine Person gehängt hat! Aber man hört es den Kompositionen nur zu oft an, daſs der Geist in die Fingerspitzen gefahren ist und da pocht: ich bin der, dessen Finger soviel rascher über Eure alle wegfliegen, wie der Merkur (nämlich der Planet) über den Saturn

*) Beurtheilt in No. 26 S. 205 d. Ztg.

— oder bescheidner: Ihr habt stets meine Volten und Sprünge gütigst bewundert; schaut hier eine neue Kapriole, wo ich mich um zwei Strich weiter links biege; erhaltet mir Eure Gewogenheit und vergöttert gebührend etc.

Nun vollends in Paris, der Residenzstadt des Herrn Moscheles! Fragt nur dort nach den Künstlern! Da sitzt Rossini, vornehm müde, und gestattet, daſs man ihn anbete; und wenn er gähnt, meinen sie, er singe. Hinten schimpft mit heiserer Stimme Cherubini und einige laufen; Kalkbrenner ist überaus weich diesen sympathetisch-sentimentalen Dilettantinnen gegenüber oder zu Füſsen, und Moscheles rollt mit seinen Fingern mehr schöne Augen und Papillot-Herzen auf, als ein indischer Götzen-Triumphwagen Räder. Wollen denn diese Cercles etwas anderes, als Gelegenheit, ihre Extase durch tausend: Admirable! Excellent! Touchant! ihre Kennerschaft und Rente durch das Attachement der modernsten Künstler, ihren feinsten Ton durch das schnellste Vergessen zu bethätigen und durch den Glanz der Virtuosen zu glänzen? Und das jagt sich nun aus einem Salon in den andern, aus Tag in Nacht und von Robin des bois (in dem sie das Brautlied und andere Sachen mit Opernschlüssen



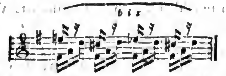
nach ihrer klassischen Weise appretirt haben *)

*) Ein vielleicht noch drolligeres Arrangement, obwohl anderer Art, hat Glucks Alceste betroffen, diese von Gluck selbst für Paris bestimmte Oper. Der als Herkules figurirende Sänger ist erster Liebhaber

Digitized by Google

durch die Affentragödie Joko in eine Messe von Cherubini. Versucht nur, den Lauf und Sturz aufzuhalten! „Wir haben keine Zeit, zu empfinden! Es ist nicht Mode, zu arbeiten! Wir werden nicht bezahlt, begeistert zu sein!“ Das würde von allen Seiten erschallen, wenn nicht ein gewisses Etwas — die Worte verwandelte.

Himmel zu welcher Geschwätzigkeit hat mich diese petite babillarde hingerissen! Werden Sie sie, gestrenger Herr Red., passiren lassen? Wenn ich Sie nur in aller Geschwindigkeit überzeugen kann, daſs die Betrachtung eine allgemeinere und zeitgemäſse Anwendung zuläſst! Und siehe! es ist doch wol nicht ganz unzeitig, wenn man unserm Publikum bisweilen das pariser Kunstleben in leichten Scizzen von einer und der andern Seite vorstellt, so lange unsere Theater sich auf nichts bessers besinnen können, als auf pariser Operetten. Und wahrlich, was man aus meiner langen Tirade für die babillarde herausnehmen kann, das gilt ja wieder von hundert und aber hundert Babillardes. Noten! Laufer! Figuren, keine Figur! Schade um das allerliebste Thema, das flüchtig, zierlich und zart dahintrippelt und ein besseres Gefolge verdient hätte, als ein Paar unmotivirte Ausweichungen und einen Haufen Fingerfutter, enthaltend manches Aufgewärmte und einiges Angegangene, z. B.



als Krone oder Schwanzende einer drei Zeilen weit geführten Figur zum Ueber- und Einsetzen der linken Hand — denn für die Hand, nicht für Ohr und Herz ist dergleichen bestimmt. Doch das Ganze läuft munter durch die Finger und gilt soviel, wie die feinste Konversation, die auf die angenehmste Weise von der Welt — nichts sagt. Manchen Zirkel der elegantesten Roben mag Herr Moscheles mit seiner kleinen Schwätzerin göttlich divertirt haben und warum sollte das nicht auch in Deutschland versucht werden?

Aber ganz anders steht es mit dem impromptu martial. Ich lasse mir es nicht abstreiten, daſs das nach einem Austerschmause komponirt ist. Der Wirth war am Tage von Waterloo hinter Brüssel und ist gern an die merkwürdigste Epoche seiner kriegerischen Laufbahn erinnert, als er bei der ersten Aufführung des Tarare das Debüt der Tänzerin ** gegen hundert bestochene Klaqueurs durchsetzte, die bei dem Favoritmarsche (er ist es bei dieser Gelegenheit geworden) hinaustransportirt wurden. Unversehens strömen nun die enthusiasmirten Damen und Herrn in hellen Haufen zum Sitze des Virtuosen, der eben mit hundert Ostendern viel angelegentlicher zu thun hat, als mit jenen hundert. Er soll ihnen eins fantasiren und es schwirrt ihm von kriegerisch — Parade—Thaten — vor den Ohren. Es blitzt in der Künstlerphantasie auf. Aber die fatale Parade (wo soll er sich seinen Heldenwirth besser denken?) und die Austern und überall schnarrt's laut und leiser „Tarar! Tarar! Da kommt denn der Marsch, den nicht einmal der Herr Verleger für Animato gelten, sondern dafür Onimets — vielleicht korrumpirte Omélettes — drucken läſst. Aber es soll ja dazu phantasirt werden. Nun da kommen denn Laufer und Andres und Triolenfiguren und durch Modulationen wird marschirt; Seite 8 denkt der Fantaseur an gefällige und galante Abschiedsverbeugung, trommelt dem Wirthe noch etwas lustig vor — aber man will noch mehr; da wird denn ein Opernschluſs angehängt und in Triolen-Kapriolen Congé genommen.

Ob Sie das Vorstehende für eine ordnungsmäſsige Recension, oder für eine gemüthvolle Fantasie, oder für die Maliçe eines Pedanten ansehen werden, der mit den pariser Moden nicht fort kann, weiſs ich freilich nicht voraus. Ich betheure aber, daſs ich kräftigst gestrebt

---

bei der groſsen Oper und als solcher gewohnt, nicht anders als in Fürstenrollen mit dem prächtigen Schweif eines langen Gefolges aufzutreten. Dieses Recht — denn jede Gewohnheit ist an jenen Bühnen ein Recht — hat er freilich auch als Herkules nicht aufgeben können und so tritt denn der Halbgott mit einem Gefolge von 12 Herkulessen auf. M.

habe, meinen Gegenstand objektiv zu faſsen und darzuſtellen. Hätte ich, wie mancher andre Recensent, nur von meinem Wohl- oder Uebelgefallen reden wollen, dann hätte ich mich kürzer faſsen können. Aber man muſs es doch den Lesern anschaulich zu machen suchen und da die Sachen einmal recensirt werden ſollen, so habe ich das Meinige dafür gethan.

Einer von den drei Pinto's.

III. Korrespondenz.

Ueber mehre Musikaufführungen in Leipzig

(Schluſs aus No. 47.)

Wenn schon der letzte Vers, nach des Ref. Meinung von einer poestischen Uebertreibung nicht frei ist, so bestätigt er sich wenigstens durch die in unsern Konzerten kürzlich zum ersten Male gehörte Ouvertüre aus C-dur (im steinerschen Musikverlage erschienen) — wenn diese nämlich wirklich neu und nicht aus einer frühern Periode dieses Tonsetzers ist. Sie bewährt durch Erfindung und glanzvolle Ausführung Beethovens groſsen Musikkarakter bei weitem mehr, als die Ouvertüre zu den Ruinen von Theben und die neueste in Mainz erschienene Einweihungsouvertüre (ebenfalls aus C-dur).

Ausserdem hörten wir in den bisherigen Abonnementskonzerten noch Ouvertüren von Hummel (No. 1), B. Romberg und Spohr (zur Jessonda), welche hier weit vollkommner als im Theater gehört wurde.

Konzertirende Instrumentstücke trugen in den bisherigen Abonnementskonzerten vor: 1) Herr Heinze, Klarinettist des hiesigen Orchesters; er trug ein Konzert von K. M. von Weber (F-moll) recht brav vor 2) der Konzertmeister des Braunschweiger Theaterorchesters, Hr. Karl Müller — Violinvariationen von Polledro komponirt. Dieser Virtuos veranstaltete nachher auch eine Abendunterhaltung im Saale des Musikvereins. Durch die Wahl seiner Stücke karakterisirt sich ein Virtuos;*) und darum ist es uns leid gewesen, Herrn Müller mit einem so schlechten Stücke debütiren zu hören. Ei wie wird darin die einfache, liebe Melodie „nel cor più non mi sento" zerzaust! Man glaubt in einer dieser Variationen zürnende Laute zweier sich anschreienden Hunde zu hören; der eine murkst dieselben in der Tiefe, der andere quitscht sie in der Höhe. Unser Kunstgeschmack ist, Gott sei es gedankt, so weit gediehen, daſs solcherlei Naturnachahmung jetzt von der Kritik allgemein verworfen wird, wie auch der groſse Haufe ihr immer noch applaudirt. Ueber solche Aeusserungen der Virtuosität staunt man, wenn die schwierige Figur vernehmlich herauskommt; aber der Applaudirende muſs, wenn er unbefangen ist, gestehen, daſs sein Ohr kein Vergnügen dabei empfunden hat. Was das Erste anlangt, so müssen wir dem Herrn Konzertmeister Müller freilich das Zeugniſs geben, daſs er eine ungemein sichere Kunstfertigkeit bewies, und die schwierigsten Passagen mit leichtem Bogen ungemein rasch ausführte. Besser war seine Wahl in der von ihm gegebenen Abendunterhaltung. Hier spielte er zuerst Spohrs herrliches Violinquartett aus Edur so rein, leicht und präcis, als man es nur immer von dem Meister selbst hören kann, wenn auch nicht mit gleich tiefem Ausdrucke. Weit mehr scheint dieser Virtuos in seiner Sphäre, wenn er galante Stücke, wie die Variationen von Maiseder und Georg Müller und die Polonaise von Maiseder mit beifallfodernder Bravour vorträgt. — Herr Hering sang in dieser Abendunterhaltung zwei Gesangstücke zum Klavier, welche Herr Musikdirektor Polenz trefflich akkompagnirte, mit groſsem Beifall. —

Herr Iwan Müller, der sich auf seinem Konzertzeddel Solo-Klarinettisten der Kammerkonzerte Sr. Majestät des Königs von Frankreich und Erfinder der neuverbesserten Klarinette (wer eine Sache nur verbessert hat, hat sie nicht erfunden!) und Alt-Klarinette u. s. w. nennt, ist bekanntlich einer der ersten deutschen Klarinettisten. Er zeichnet sich durch Reinheit, Sicherheit, Präcision, geschmackvolle Fertigkeit und Leichtigkeit in den schwersten Passagen vor allen aus. Er hat eine unge-

*) Hört! Hört; D. R.

Digitized by Google

meine Klarheit und Gleichheit des Tons, der in der Höhe fast flötenartig klingt; er macht Ausweichungen und Uebergänge, die auf der gewöhnlichen Klarinette kaum ausführbar sind; er ergötzt das Ohr mit lieblichen Weisen und trägt Rossinische Arien wie die beste Sängerin vor — aber — das Herz bleibt ungestillt. Sein Vortrag geht zwar nicht (zunächst und allein) auf das, was man gewöhnlich Bravour nennt, sondern auch auf Geschmack, und ist bemüht, zugleich den Zuhörer angenehm zu unterhalten; — aber der tiefere Ausdruck und die Kühnheit, mit welcher Hermstädt sein Instrument behandelt, liegt ihm fern. Vielleicht aber rührt unser Urtheil vornehmlich daher, weil wir ihn nur eigne Kompositionen vortragen hörten; denn diese sind leider so gewöhnliche Flick- und Machwerke, daſs es einem leid thun muſs, so schöne Töne daran verschwendet zu sehen. — Klarinettpassagen, durch gemeine Tutti's übel und böse zusammengeschneidert.

Es ist überflüssig, sie einzeln anzuführen, Ein Klarinettist, der kein Iwan Müller ist, wird schwerlich damit Glück machen. Herr Iwan Müller spielte nachher auch in zwei Abonnementskonzerten mit immer verstärktem Beifall des Publikums. — In seinem Konzerte trug Herr Vetter, Tenorist unserer hiesigen Oper, besonders die Arie des Rodrigo aus Othello sehr schön vor. Er gehört zu den glücklichsten Acquisitionen, welche die Theaterdirektion im Opernpersonale gemacht hat und gewinnt immer mehr den Beifall des Publikums. Seine Stimme hat jugendliche Kraft, besonders in den Mitteltönen, und sein fleiſsiges Fortschreiten macht ihm Ehre. Endlich wurde in diesem Konzerte die Ouvertüre Onslow's zu seiner Oper l'alcade de la Vega, und eine andere uns bisher unbekannte von K. M. von Weber ausgeführt. Die letzte ist ein Stückwerk, das dieses Meisters offenbar nicht würdig ist; die erste zeigt den geistreichen Instrumentalisten zum ersten Mal in einer umfassendern Sphäre.

—

Das verlorne Paradies, Oratorium in drei Abtheilungen, von Heinrich Ludwig de Marées, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider.

(Fortsetzung aus No. 46.)

In noch einem Recitativ erzählt Rafael den Sturz der Höllengeister. Der Engel-Chor jauchzet nun in Sieges-Psalmen:

„O streuet ihm Palmen;"

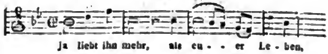
unter malerischer, höchst wirksamer Instrumental-Begleitung im 12/8 Takt. Eine kräftige Fuge erscheint nun an ihrer rechten Stelle auf das Thema:

Die Durchführung ist so schulgerecht, als klar und natürlich, ohne steife Trockenheit. Hier ist Fr. Schneider mit seiner kontrapunktischen Gewandheit in seinem freiesten Spielraum und es ist nur zu bedauern, daſs diese meisterhaften Sätze im strengeren Styl in seinen Oratorien (durch die Schuld der Dichter) so isolirt da stehn und mit den fast dramatischen Musikstücken kontrastiren.

Nachdem in der vorliegenden Fuge alle Kunstmittel erschöpft sind, bringt der Tondichter noch sehr glücklich das Thema im Unisono an, wodurch die Stelle: „alle Gewalt" wirklich Gewalt und Gewicht bekömmt. Eine eigne Steigerung der Harmonie bei den Schlüssen wendet F. Schneider stets mit vielem Glück an; so auch in dieser Fuge durch die Modulation von B-moll, durch Des-, Ges-dur und Es-moll nach B-dur zurück, auf die Worte:

„Und sein Reich herrscht über Alles."

Adam (Baſs) singt nun im frommem Dankgefühl, nach kurzem Recitativ, eine sanfte Kavatine, voll melodischen Reizes. Ein ausdruckvolles Terzett folgt, dessen Thema

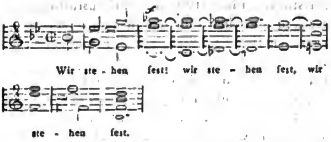


Digitized by Google

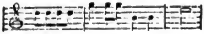
dem Ref. nur aus dem Munde eines Erz-Engels nicht erhaben genug scheint. Für Eva und Adam eignet sich die Behandlung vollkommen und der dreistimmige Satz ist musterhaft ausgeführt. Besonders sind die, fast zu selten für diesen Styl angewandten Nachahmungen der Singstimmen sehr wirksam:

„O stehet fest!"
„Wir stehen fest."
„Der Herr verläſst
Den nie, der ihm vertrauet."

Sehr kräftig ist wieder der Schluſs:



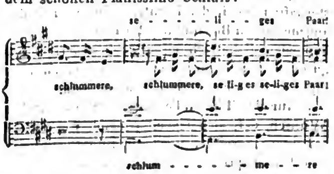
Ein figurirter Chor der Engel: „Hofft auf den Herrn!" führt den Satz: „Er ist eure Stärke und euer Schild!" kunstvoll auf das Thema:



durch, und schlieſst sanft verhallend:

„Seine Güte sei über Euch!"

Ein melodisches Duett von Adam und Eva folgt, die vor dem Einschlummern ihren frommen Dank in Lobgesang aussprechen. Sehr reizend erklingt hierauf der leise Engel-Chor: „Schlumm're, seliges Paar," $\frac{6}{8}$ Takt, in E-dur, (con sordini) in den süſsesten Melodien, mit Benutzung aller Reize der sanftern Blase-Instrumente. Diesen ganzen Chor mit dem schönen Pianissimo-Schluſs:



hält Ref. für das gelungenste und am meisten ansprechende Gesangstück des ersten Theils, ganz die reine Empfindung leidenschaftloser Ruhe ausdrückend: den Hochgenuſs des Paradieses.

(Schluſs folgt.)

Berlin, den 23. November 1825.

Konzert von Aloys Schmidt.

Heute haben wir endlich das Vergnügen gehabt, Herrn Aloys Schmidt, den wir schon lange aus seinem Rufe als einen Pianofortespieler vom ersten Rang und aus seinen Kompositionen kannten, zum ersten Mal öffentlich zu hören. Daſs er, der zum mindesten eben so viel Eifer und Thätigkeit dem Fache der Komposition, als der Ausbildung zur Virtuosität gewidmet hat, in dem ersten Konzerte, das er jetzt hier veranstaltete, vornehmlich eigne Kompositionen zur Ausführung brachte, war natürlich und erwünscht, um das Publikum allgemeiner mit dem Geist und Wesen dieser Kompositionen, namentlich aber mit Orchestersachen des Künstlers bekannt werden zu lassen, da eben diese bei uns bisher weniger verbreitet gewesen sind, als seine Klavierkompositionen. Wir dürfen jedoch mit Zuversicht auf Erneuerung dieses Genusses und nähere Bekanntschaft mit den gröſsern Werken dieses längst ausgezeichneten Künstlers hoffen, da er dem Vernehmen nach unter uns seinen Wohnsitz nehmen wird. —

Auch in dieser Einbürgerung sehen wir übrigens eine neue Bestätigung unserer zuversichtlichen Hoffnung, daſs Berlin sich immer mehr zu einem belebten und lebenspendenden Hauptsitze der Tonkunst erheben wird. Wie sich (ungefähr in derselben Zeit, wo Wiens Theater eingehen) bei uns ein neues muthig und lustig erhoben hat und sich bei ihm und den königlichen Bühnen eine seltene, hier bisher fast unerhörte Thätigkeit im Opernfache entwickelt: so sammelt sich auch eine immer gröſsere Zahl jüngerer, oder schon bewährter Komponisten und Virtuosen. Da sind es nun eben Männer, wie Herr Schmidt, deren Bahn schon bestimmt gezeichnet, deren

Ruf schon begründet ist, die dem Zusammenleben einen ehrenwerthen Karakter, eine wohlthuende Richtung geben, einen der Künstler würdigen Ton auch unter den übrigen festhalten können. Jede emporsteigende Stadt findet in dieser Beziehung ein belehrendes Beispiel an Paris. Auch dort haben die Gröſse und der Reichthum des Ortes — die Mode und was alles sonst noch zusammenwirkt — eine groſse Anzahl von Tonkünstlern aus allen Fächern versammelt. Leider ist aber der parteisüchtige und in seinem Grunde unkünstlerische Karakter der Einwohner nicht ohne Einfluſs auf einen Theil der Künstler geblieben. Es lieſsen sich viel und arge Geschichten erzählen, wie dort selbstsüchtige Aufeindung, Intrigue und Parteiung dem reinen Leben in, und dem wahren Antheil an der Kunst Raum und Einfluſs abgewonnen haben und die Künstler selbst dadurch ein Spielball der Laune, der eigenwilligen Mode und der Kabale geworden sind. Sollte es in Berlin je dahin kommen? Wir hoffen aus dem Karakter des Volkes und deutscher Künstler: nein! Es können sich jene egoistischen und eben darum unkünstlerischen Antriebe in Einzelnen regen und sogar eine Zeitlang andre mit sich fortreiſsen; aber dann möge, dann wird es nicht an Männern fehlen, die der Parteiung und aller Persönlichkeit steuern und zu jener lautern, von aller Feindseligkeit und Eigensucht entfernten, nur von Liebe zur Sache erwärmten Gesinnung zurückführen, die des Künstlers allein würdig, in der allein er fähig ist, seiner Lebensbestimmung mit Erfolg nachzuhängen. Daſs Herr Schmidt einer von jenen Hütern der Künstlerreinheit für Berlin sein wird, hoffen wir von ihm als Künstler und Menschen mit Zuversicht und heiſsen ihn darum zwiefach in unserer Mitte willkommen.

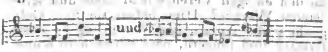
In dem heutigen Konzerte hörten wir von seiner Komposition eine Ouvertüre, ein zum Regierungsjubiläum des verstorbenen Königs von Baiern komponirtes Pianofortekonzert, ein Konzertino für Pianoforte und ein „Tongemälde für das ganze Orchester," dasselbe, das zu 4 Händen eingerichtet als 45stes Werk des Komponisten bei Probst in Leipzig herausgekommen ist. Alle diese Kompositionen zeigten bei jenem erfindungsreichen Talente, das Herr Schmidt schon längst in seinen zahlreichen Werken dargelegt hat, eine so klare, überall genügende Durchführung, neben kräftigen öfters originellen Wendungen eine so ruhige Haltung und eine so zarte Empfindung für Melodie, dabei eine so erfahrungs- und wirkungssichere Behandlung des Orchesters — das namentlich in den Konzertstücken nicht etwa blos zur Ausfüllung der Lücken zwischen einem und dem andern Solo gebraucht war, sondern nach Mozartscher und Beethovenscher Weise seine Gedanken neben den glänzenden und reichen Ergieſsungen des Solo-Instrumentes fortspann — daſs dem Künstler Beifall und Achtung der Zuhörer sicher zu Theil werden muſsten und daſs gewiſs auch die bloſsen Liebhaber der Kunst inne geworden sind, hier nicht blos einem Fingerhelden, sondern einem ernst ausgebildeten, etwas Ernsteres und Höheres wollenden und vermögenden Meister gegenüber zu sein. Als solcher bewies sich denn Herr Schmidt auch in der freien Fantasie (der besten Leistung in dieser Sphäre, die uns seit Hummel vorgekommen) in der er Mozartsche Themata aus den nachher zu erwähnenden Arien und aus Belmonte sehr interessant und erschöpfend durch- u. zusammenführte. Näher über Herrn Schmidts Eigenthümlichkeiten als Komponist zu reden, behalten wir uns vor, bis wir zum öftern von seinen gröſsern Werken im Orchester gehört haben. Der Beifall des Publikums, der eben sowol jenen, als seinem meisterhaften Spiel, der leichten, sichern mit der angenehmsten Behandlung des Instruments verbundenen Beherrschung aller Schwierigkeiten gegolten, wird ihm hoffentlich zu einem baldigen zweiten Konzerte Einladung sein.

Nur der Titel „Tongemälde" erweckt den Wunsch, daſs sich irgend jemand, wenn nicht der Meister selbst, über die Intention dieses Werkes aussprechen möchte. Mit dem Namen „Tongemälde" könnte freilich jede Darstel-

Digitized by Google

lung einer Empfindung, oder einer Reihe von Empfindungen bezeichnet werden; aber dann würde er nicht blos der schmidtschen, sondern überhaupt jeder Komposition gebühren. Soviel wir wissen, bezeichnet man mit jener Benennung nur solche Tonsätze, die einen fest bestimmten Gegenstand oder Zustand — z. B. Schlacht, Kriegesleben, Landleben, Abschied — darstellen und eine solche bestimmte Bedeutung haben wir in der erwähnten Komposition nicht entdeckt. Es wäre daher wünschenswerth, wenn ein Anderer sie nachzuweisen unternähme. — Oder hat sie blos diesen Namen erhalten, weil sie von der üblichen Form der Symphonien und Ouvertüren abweicht? Diese Form, sollten wir meinen, wäre ja nicht so nothwendig, daſs man nicht einem, wie unser Tongemälde konstruirten Instrumentalstücke auch den Namen Symphonie geben könnte — oder, wenn die abweichende Form angedeutet werden soll, den Namen Fantasie. — Diese Benennung hat übrigens wirklich bei einigen Zuhörern eine Irrung nach sich gezogen. Da sie unter dem Tongemälde keine Symphonie erwarteten, so fragten sie sich: wie? Aloys Schmidt giebt ein Konzert ohne Symphonie? — Soviel über die Instrumentalpartie im Konzerte.

Aus dem Gebiete der Vokalkomposition wurden uns nur zwei Arietten geboten, so klein, daſs man sie nach gewöhnlicher Vorstellungsweise kaum für das Konzert geeignet befunden haben sollte, überdem für eine andere Stimmgattung geschrieben. Es waren die beiden Arietten des Cherubino (Sopran) aus Figaro



deren Weise unvergeſslich bleibt. Aber sie waren von Herrn Bader gesungen und wem hätten dessen Töne nicht im Herzen wiedergetönt? Es läſst sich viel im Gesange lehren und nachweisen: Kenntnisse — Fertigkeit — Deklamation — Accentuation — auch ein verständiges Erfassen der im Werke enthaltenen Empfindung — ach, noch gar viel! Aber das Eine, was am sichersten und allgemeinsten trifft, dieser Zusammenklang des Innern in Musik, das nicht. Und das ist Herrn Baders Eigenthum. Der hat Musik — nicht blos ein Instrument — in seiner Brust; seine Seele ist erfüllt und durchdrungen von jener Innigkeit und Glut, ohne die es doch keine Musik giebt, und darum weckt jeder seiner Töne unfehlbar, was nur in den Zuhörern Musikalisches schlummert. Bei manchem andern Sänger könnte man sagen: abgesehen von Musik ist der Gesang fürtrefflich.

IV. Allerlei.

Ueber Mozarts Requiem.

(Schluſs aus No. 47.)

Bei dem „Confutatis" müssen wir vor allem den Text vor dem Vorwurf niedriger, egoistischer Gesinnung zu sichern suchen. Herr Weber übersetzt

> Confutatis maledictis
> Flammis acribus addictis,
> Voca me cum benedictis —

„Hast du erst die Verdammten niedergeschmettert u. s. w. dann berufe mich" und Klodius ist ihm in dieser Auflösung der Konstruktion (durch postquam) vorangegangen:

> „Sind verstoſsen Satans Horden u. s. w.
> Ruf mir dann mit Segensworten."

Warum aber nicht durch dum oder eodem tempore, quo u. s. w. auflösen und also übersetzen: wenn die Bösen verworfen werden, so berufe mich mit den Erwählten? Daſs einen Theil der Geister im letzten Gerichte Verdammniſs treffen werde, ist, soviel wir wissen und dieser Text bezeugt, als feststehender Glaubenssatz der katholischen Kirche zu betrachten und der Katholik kann sich bei der Verwaltung (oder musikalischen Behandlung) der Messe nicht davon lossagen, noch weniger jene ewige Bestimmung beugen wollen. Es bleibt also nur Ergebung im Allgemeinen und Fürbitte für Einzelne zulässig und diese Fürbitte ist der Inhalt des obigen Textes.

Für Mozart, den Künstler, versinnlichte sich der Gegenstand des Gebets in bestimm-

ten Erscheinungen. Der Abgrund, das Reich der Zerrüttung und des Entsetzens und des unerhörten Hülfegeschrei's — und jener sanft erhabne, beseeligende Ruf zur Erlösung, der die versinkenden Seelen aufwärts, nach sich zieht: das sind die beiden groſsen Bilder, die seinem Geiste vorschweben und die er in der, seinem milden, begütigenden Karakter gemäſsen Stärke in Tönen ausführt. Aus solcher Vorstellung erzeugt sich dann das angsterschütterte Gebet „oro supplex," das sich nicht mehr in der Tonart (A-moll) erhalten kann und mit dem vollen Ausdrucke der Zerknirschung nach F-moll zum Schlusse sinkt — worauf denn das unsterbliche Klaglied „Lacrimosa"

„Tag der Thränen, Tag der Schrecken"

folgt und, von Mozarts erhabnem Liebegefühl gehalten, verklärend schlieſst. Auch dieser Schluſs ist von Mozart. *)

Die Fuge: „Quam olim Abrahæ" unterliegt allerdings dem Vorwurfe, daſs sie einen Theil des Textes betrifft, der, für sich betrachtet, eine so weite Ausführung nicht fodert, also nicht rechtfertigt. Dennoch, sollte ich meinen, lieſse sich diese Behandlung aus dem Zusammenhange des Ganzen rechtfertigen: Das Gebet: „Domine Jēsu Christe" wallt schon bei „Rex gloriæ" und „Libera" höher auf und die Vorstellung der drohenden Verdammniſs (ne absorbeat)

Daſs die Erde sie nicht verschlinge und sie nicht stürzen in das Dunkel.

wird sinnlich mächtig bis zur Malerei des Sturzes und der Nacht. In Hoheit und Herrlichkeit erscheint der errettende Erz-Engel — und wie kann nun das aufgeregte und erhobene Gemüth sein Gebet anders schlieſsen, als in feuriger, mächtiger Bewegung? Es sind nicht die Worte, die Mozart komponirt hat; es ist der Ausdruck und die Feier des Vorausgegangenen, was noch in den letzten Zeilen austönt.

Und dieses Festhalten am Sinne des Ganzen, oft ohne Berücksichtigung der einzelnen Texttheile, dürfen wir wol als einen in allen seinen Werken bemerkbaren Karakterzug Mozarts ansehen. Wie es nicht der Liebe eigen ist, den geliebten Gegenstand scharf zu durchforschen, wie sie nur den Ganzen umfaſst, nicht in allen Theilen, in Härten und Mängeln offenbar machen will: so muſste auch Mozart nach seiner Eigenthümlichkeit jene durchdringende Erkenntniſs und Darstellung, jenes gewaltige Erfassen in jeder Einzelheit und Tiefe, wie wir es oft in Bach, Händel und Gluck finden, entfernter bleiben und die Darstellung dessen, was seinen Gegenstand liebenswerth macht, ihn befriedigen. Er giebt nicht den Gegenstand, wie er ist, sondern wie er dem Liebenden im idealen Glanze erscheint; dies ist es, was ihm alle Herzen, besonders der Jugend mehr gewinnt, als jenen und andern groſsen Künstlern je gelungen ist; was seine Karaktere in den Opern motivirt; was ihm, wie wir wenigstens Stellenweise gezeigt zu haben hoffen, diese Behandlung des Requiem eingegeben; was ihn stets von den Einzelheiten des Textes ab, auf die Empfindung des Ganzen zieht, wie denn (um den letzten Vorwurf unsers Gegners aufzunehmen) das Erheben und Sinken der Stimmen in:

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus

Siehe, wir bringen dir Opfer, Preis und Gebet dar.

in den Worten selbst keine Berechtigung findet, wohl aber in der Vorstellung fromm Betender, die bald dringenden Hülferuf hinaufsenden, bald in Demuth und Bangigkeit Haupt und Stimme sinken lassen. —

Soviel unserer Seits in einer Angelegenheit, die gewiſs mehrseitige und tiefere Erörterung verdient und hoffen läſst; denn wie viele Musiker und Kunstfreunde zählen sich zu den eifrigen Verehrern Mozarts und seines letzten Werkes? Hier haben sie nun Gelegenheit und Anlaſs, ihre Verehrung zu rechtfertigen und jüngern, oder schwächern Kunstgenossen über ein Werk Licht zu geben, das wol von manchem noch nicht genugsam gekannt, von manchem nur auf Treu und Glauben des mozartschen Namens gepriesen wird. Würdigte uns aber unser hochverehrter Gegner einer berichtigenden oder bestätigenden Entgegnung in der Cäcilia, oder in diesen Blättern, so würden wir unsern obigen Versuch doppelt belohnt finden.

Marx.

*) Uebrigens führt Hr. W. bei der Stelle „voca me" Flöten als begleitende Instrumente an, die sich in der breitkopfschen Partitur nirgends finden. Die den Singstimmen entgegenstehende Begleitung gehört offenbar und nothwendig den Violinen und die Flöten könnten nur mit den Singstimmen gehn. Das wäre aber nicht nur überflüssig, sondern auch der ganzen Einrichtung des Requiem, in dem nirgends Flöten angewendet sind, entgegen. Finden sich also in irgend einer Partitur bei dem voca me Flöten, so müssen sie wol als fremde Zuthat angesehen werden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 7. Dezember. Nro. 49. 1825.

I. Freie Aufſätze.

Ein Paar Worte über Liederkomposition.

Keine Kompositions-Gattung wird wol so fleiſsig angebaut, als, Tänze ausgenommen, Lieder; und in keiner ist verhältniſsmäſsig das Gelingen seltner. Die Aufgabe, zu wenigen Zeilen eine einfache, einfach begleitete Melodie zu erfinden, scheint äuſserlich so leicht — es ist für jeden weniger Ausgebildeten so anlockend, sich in einer Arbeit zu versuchen, die alle Ansprüche auf reiche Durchführung, auf tiefere Kombination der Ideen, auf geschickte Verbindung vieler Mittel von selbst abweiset, — auf ein Unternehmen einzugehen, das bald vollendet — etwas zu liefern endlich, das vielen leicht ausführbar und darum willkommen ist: daſs man bisweilen weder den von auſsen nöthigen Stoff, noch die innerlich erfoderlichen Mittel gehörig abwägt. Jüngere Liederkomponisten sollten, ehe sie daran denken, Lieder herauszugeben, erst einen Blick auf die Ballen gleicher Produkte werfen, welche die Gewölbe der Buchhändler drücken; dann würden sie es weniger anlockend finden, sich auf dieses Feld zu drängen, oder würden erst ernstlicher erwägen, was zu dessen Anbau gehört.

Vor allem sollte man vorsichtiger in der Wahl der Texte sein. Manches vortreffliche Gedicht verliert durch musikalische Behandlung, weil ihm, wie man es kurz bezeichnen könnte — die musikalische Seele fehlt; dahin zählen wir des Helden Geist von Göthe und alle, oder doch die meisten malerischen Gedichte. Manche andre, z. B. das Frühlingslied von Göthe*) und das schon früher einmal besprochene**)

Ueber allen Gipfeln ist Ruh',

schlieſsen eine solche Tiefe und solchen Reichthum der Empfindung und Idee in sich, daſs es unmöglich scheint, den Dichter in der beschränkten Liedesform zu erreichen. Andere Gedichte sind wiederum in den verschiedenen Versen so ganz verschiedenartigen Inhaltes, daſs eine Melodie durchaus nicht für alle Verse passend erfunden werden kann, wie unter andern Beethovens Komposition***) des Gellertschen Liedes

Gott ist mein Lied

beweiset. Alle Gedichte dieser Art verlieren durch Komposition, (die Gedankenfolge des Dichters wird durch das Tongewebe verschleiert) und schwerlich wird der reine Gewinn an Musik dafür entschädigen; denn was ist aus solchem Zwiespalte des Dichters und des Komponisten zu erwarten, als eine unsichere und unbestimmte Wirkung des Ganzen auf den Hörer und eine Hemmung und Störung des musikalischen Ergusses durch das, doch niemals ganz zu beseitigende Gedicht? Doch jenes Gelüsten nach leichtem Schaffen hebt über diese und jede andre Betrachtung hinweg und hieraus ist die Beschaffenheit der meisten Liederkompositionen zu erklären.

In den meisten Produktionen in diesem Fache ist keine andere Tendenz sichtbar, als, die Worte des Dichters auf eine angenehme

---

*) No. 25 S. 197 d. Ztg.
**) Iler Ztg erst. Jahrg. No. 46 S. 392.
***) Sechs Lieder von Gellert am Klavier zu singen etc. in Bonn bei Simrock.

Digitized by Google

Weise musikalisch vorzutragen. Diese Tendenz ist nun eine so oberflächliche und inhaltarme, daſs sich ihr unmöglich eine mannigfaltigere Gestaltung abgewinnen läſst und das ist der Grund, warum unzählige hierher zu rechnende Lieder eines oder verschiedener Komponisten sich in denselben Formen und Wendungen wiederholen. Die Herren dieser Klasse schreiben so wenig von einander ab, als es z. B. neuere Italiener in ihren Opernkompositionen thun. Jeder giebt das Eigene; aber dieses Eigene ist das allen Gemeine: sie beherzigen nicht, was sie vorbringen wollen, sondern nur, daſs sie das Vorzutragende angenehm sagen — und diese gefällige Rücksicht auf das Behagen der Leute muſs bei allen so gleich sein, wie der verbindliche Konversationston abgeschliffener Gesellschafter, die von Nichts oder von der Kunst reden. Dies ist die vollkommenste Subjektivität, welche den Stoff verzehrt, um sich damit zu nähren und allein fortzubestehn.

Einen Schritt weiter finden sich die, welche äuſserlich begriffen haben, daſs die Komposition neben angenehmer Erscheinung auch dem Inhalte des Textes anschlieſsen müsse. Jeder, der sich einer Betrachtung des Liederfaches unterziehen will, wird ohne Mühe eine groſse Zahl von Kompositionen herausfinden, in denen neben der ersten Tendenz: behaglicher, angenehmer Erscheinung, eine Ahnung und Andeutung des Inhaltes auftaucht, die der Komposition eine oberflächliche Richtung nach der Bahn des Gedichts, eine allgemeine Bedeutung „lustigen oder ernsthaften, frohen oder traurigen Gefühls“ u. s. w. giebt — in gleichem Maaſse etwa, in dem Pär seine Karaktere gebildet und ausgestattet hat. Man fühlt, daſs die Komposition das Gedicht bedeute und daſs der Komponist darauf bedacht gewesen sei, etwas anderes, als seine werthe Persönlichkeit zu produziren. Aber jeden Augenblick sieht man auch, daſs Komposition und Gedicht nicht dasselbe sind. Der Komponist kennt den Inhalt des Gedichts gleichsam von Hörensagen; jetzt trifft er das Rechte, jetzt fehlt es ihm. Aus diesem Ineinanderschwanken zweier Tendenzen ist es wol zu erklären, warum Werke dieser Gattung nie so wohlthuenden und allgemein aufgenommenen Eindruck machen, als solche, die gänzlich einer, wenn auch jener zuvor bezeichneten niedern Tendenz anheimfallen. So verhält es sich z. B. in einem hervorstechenderen Fache mit Pär und Rossini. Man giebt sich der verführerischen Tollheit des letztern hin und straft den erstern, wo es ihm nicht gelang, an der Wahrheit festzuhalten.

Ihnen gegenüber stehen die, welche bei einer verständigen Vertiefung in das Einzelne des Gedichts die Spuren des Dichtergeistes in den Gestaltungen der Sprache, z. B. in den prosodischen und deklamatorischen Accenten erkannt haben und auf deren Erhaltung in der musikalischen Behandlung bedacht sind. Dies ist oft, besonders seit Gluck und aus einer oberflächlichen Beobachtung seiner Weise, der Weg der geistreichsten — wenn auch dabei nicht jederzeit der musikreichsten Männer gewesen; die Tonkunst hat sich unter ihren Händen in eine verstärkte Deklamation verwandelt und statt Sprache und Musik auf ihre gemeinschaftliche Mutter im Menschen zurückzuführen, haben sie diese in jener zu erkennen und zu erfassen gehofft. Und wie eben geistreiche Männer mancher Verirrung fähiger sind, als subordinirte Naturen: so hat dieser Weg dahin geführt, selbst die Musik der Sprache zu tödten, indem man sich die Aufgabe stellte, schlechthin jedes Gedicht und jede Gedichtform in musikalische Gestalt zu bringen, da denn lateinische und griechische Gedichte, Klopstocksche Streckverse, Distichen, Denksprüche und dergleichen unter Noten geschrieben wurden, die in Steigen und Fallen, in Länge und Kürze und Symmetrie deklamatorisch richtig abgewogen waren, ohne daſs der Unbefangene sich hätte entschlieſsen können, solchen Gesang für Musik aufzunehmen. Auch die weniger befremdlichen Leistungen in dieser Sphäre haben weit öfter Billigung und Verehrung jener Kenner und Lehrer erworben, die selbst nur mit dem Verstande die Kunst zu erfassen wissen, als warme Theilnahme bei den Freunden der Tonkunst, welche

Digitized by Google

in dem Gefühl des Mangels an musikalischem Elemente jene Arbeiten als trockne bezeichnet haben — denen der Lebenssaft fehlt. —

Dieser Lebenssaft, das sinnlich geistige Empfinden der Idee, die im Gedichte liegt, das Erfühlen und Anschauen jeden Theiles als aus dieser Idee geboren und mit ihr lebendig verschmolzen: das ist es, was allein Gelingen jeder und auch der Liederkomposition möglich macht. Liederkompositionen aber, die die Grundidee des Gedichts, die das Ganze durchströmende Empfindung und in dieser jeden Theil nach seiner Bedeutung wiedergeben — musikalische Verklärungen des Gedichts, sind selten, sehr selten; und sie müssen es sein, da wenig Gedichte solcher Behandlung in der Liedesform und wenig Komponisten solcher Auffassung fähig sind. Besonders in unserer, zum Leben im Ganzen und zur Erfassung des Gesammtlebens (in dramatischer Form) drängenden Zeit fühlen sich eben die besten Komponisten eher überall hinberufen, als zum Liede. Wenn nicht besondre Antriebe vorwalten, wie sie z. B. in Karl Maria von Weber 1813 die Kriegslieder weckten, wie die geselligen Freuden der Liedertafeln in Zelter manchen kräftigen, tüchtigen Rundgesang anregten, oder wenn sich nicht die Lieder in einem dramatischen Zusammenhange darstellen, wie z. B. der Liederkranz an die entfernte Geliebte von Beethoven: so scheint es selten rechter Ernst zu werden, wenigstens finden wir die beste Kraft stets andern Aufgaben zugewendet.

Um so freudiger machen wir auf einen neuen Beitrag zu dem Schatze guter Lieder von Herrn Bergers Komposition bekannt, dem wir ausser anderm schon treffliche Lieder verdanken. Wir meinen nachfolgendes Werk.

II. Recensionen.

Neun deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, Musik von L. Berger (von Berlin) Werk 17. Berlin bei Fr. Laue, Preis 18 Gr.

Könnten wir vielleicht auch nur ein Paar von diesen Liedern nach unsern obigen Grundsätzen, für ganz vollendet anerkennen, so ist schon dies mehr, als wir von hundert und aber hundert andern Liedersammlungen zu sagen wüſsten; und auch in den übrigen offenbart sich ein so schönes und erfolgreiches Streben, daſs wir die ganze Sammlung zu dem Besten zählen, was in ihrer Gattung vorhanden ist. Noch höher würde ihr Gehalt zu stehen gekommen sein, wenn der geschätzte Komponist überall günstigen Stoff erwählt, wenn er nur gute und dabei musikalische Gedichte behandelt hätte. Doch die Mehrzahl der Texte verdient diese Rubrik.

No. 1. Das Lied vom blauen Veilchen, von Friedrich v. B.l.b.k — die Klage eines Liebenden um den Verlust seiner jungen Gattin. Seine Erinnerung knüpft sich an das Veilchen — die Blume, die Hannchens Locken schmückte, als seine Liebe erwachte; ihren Busen, als er sie heimführte; aus der er ihr den Leichenkranz gewunden. Herr Berger hat den weichen, schmachtenden, resignirenden Ton den man in solchem Klagenden voraussetzen muſs, die Innigkeit und Hingebung, das Hinwelken in einem Leid, dem nicht zu widerstehen, das nicht zu tragen ist, tief empfunden und wiedergegeben. Im dritten Verse schwillt in den Zeilen

> Da hab' ich selber ihr voll Gram
> Den Leichenkranz gewunden.

der Gram in der Brust des Verlassenen zum Ersticken und dieser Meisterzug beweiset neben dem Texte sogleich unwidersprechlich, daſs Hr. B. nicht Worte komponirt, oder Melodien gemacht, sondern die Seele des Gedichts in sich aufgenommen und aus dem Herzen des Leidenden jeden Moment seines Zustandes erfaſst hat.

No. 2. Eine naiv und fröhlich erzählte und eben so komponirte Romanze von J. Andre: wie ein Mädchen dem bunten Schmetterling nachgelaufen sei und in den Bach gefallen, wie ein hübscher wackrer Bursch es herausgezogen und sie ihn gelohnt habe. Kinderhaft naiv, und eben darin dem Tone des Ganzen gemäſs, ist die Melodie im neunten Takte; das ganze

Digitized by Google

Werkchen ist vom Dichter und Komponisten anspruchslos, aber wohlgefällig hingestellt.

Ganz andre Mienen macht aber der Dichter von

No. 3., Theobul Kosegarten. Der will etwas bedeuten. Da in seinen Sternen ist aber viel hohles Wesen, ein salbungsvolles Hinausweisen in jene Welt, ein kaltes und innerlich falsches Prunken mit einer Erhebung und Rührung, die nur dem Schalle nach vorhanden — wie denn z. B. der Anblick des Nachthimmels nur zur Folie dient, mit der uns die astronomischen Benennungen der Sternbilder verkauft werden. Was ist daran zu komponiren? Hrn. B. hat vielleicht die zweite Zeile

„Wie weht die laue Nacht."

angelockt und sicher das Uebrige des Gedichts im Stiche gelassen; da hat er denn zu den Worten eine Melodie und zur Melodie eine Begleitung gemacht und das Lied ist immer noch so gut, wie hundert andre. Auch Ref. sieht nicht ab, was mehr daraus hätte werden können. Aber neben den meisten übrigen Liedern dieses Heftes sollte es nicht stehen.

Dasselbe sagt er von

No. 4. Die Erscheinung von demselben Dichter. Auf grünen Matten, an klarer Bächlein Rand, im Tannenschatten, der ihm den Wangenbrand kühlt, träumt dieser viel Süſses und Schönes, was diese Welt nicht giebt. Das Reizendste, was diese Welt dem Manne bieten mag, ein Mägdlein mit allem, was dem Geschlecht auf Erden Anziehendes und Entzückendes verliehen ist, erscheint ihm. Es ist aber eben auch nichts von der Erde und nichts mit der Erde:

Nur droben stralt, nur droben
Der Liebe Vaterland.

So hängt der Dichter zwischen Himmel und Erde — im Leeren, möchte einen Himmel bauen und hat nur Erde und die Erde verschmäht er. Was bleibt da dem armen, an die Sinnenwelt gebundenen Musiker übrig? Eine Melodie.

No. 5, ein „Lila" überschriebenes Gedicht von Tiek, welches in niedlicher kinderhaft spielender Auffassung uns sagt:

Die Liebe wintert nicht,
Nein! Nein!
Ist und bleibt Frühlingschein.

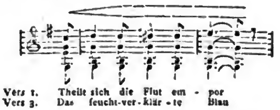
ist von Hrn. B. in diesem Sinne reizend komponirt.

Unter No. 6. finden wir endlich auch einen Göthe, aber (wie dem Ref. scheint) einen von den unkomponirbaren: den Rattenfänger. Hr. B. hat in dem Tone seiner Komposition den launigen Rattenfänger gut gezeichnet, aber mit diesem Inhalte des ersten Verses auch den argen Kinderräuber und den verführerischen Schalk aus dem zweiten und dritten Verse zu karakterisiren, das ist ihm nicht gelungen. Es möchte auch in der Liedesform schwerlich geschehen und gewiſs wäre es die Frage, ob das Gedicht musikalisch genug anregend wäre, um zu einer tiefern, als der bergerschen Auffassung anzureizen. So wie es hier behandelt, ist es ein launiges, interessantes, wenn auch nicht vollkommen umfassendes Bild

Aber nun sind wir zu der Krone der Sammlung gelangt, Göthes unsterblichem Fischer —

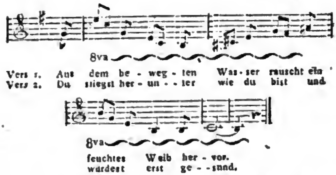
Das Wasser rauscht; das Wasser schwoll.

Die Komposition, die Herr Berger davon unter No. 7 mittheilt, ist nicht nur die beste von vielen, die Ref. zu diesem Gedichte kennt, sondern auch eines der schönsten und befriedigensten deutschen Lieder, deren wir uns erfreuen. Schon um seinetwillen muſs sich jeder Sänger die Sammlung bekannt machen. Der seltsame, märchenhaft befremdliche, solcher Erzählung eigene Ton, das unheimliche, hohle, gleichsam verhallende und in Nebel verschwimmende Wesen der Wasserwelt, z. B. in diesem Schluſsfalle



und dann der malerisch wogende, anschmiegende, verlockende und zuletzt verhallende Schluſs (das Lied geht aus E-moll):

Digitized by Google



das alles versinnlicht das Gedicht fast zum sichtbaren, unsre Sinne berührendem und berückendem Leben. Und wer nur Gedicht und Töne verstanden hat, der wird überrascht werden, wie glücklich die eine Melodie alle Verse durchdringt und erfüllt.

Der Komponist, der uns schon dieses einen Liedes wegen sehr werth sein müſste, kennten wir auch sonst nichts von ihm, hat es für vier Singstimmen (mit Begleitung) gesetzt. Wie ist ihm das möglich gewesen? Diese Mähr, die nur Einer mit halber Stimme flüstert — und den Hörern stockt der Athem! Es giebt freilich Tonsetzer, die das geheimste Lied,

Ueber allen Gipfeln ist Ruh',

für Männerchor schreiben, weil sie eben nichts suchten und — darin fanden, als Worte zu einem Rundgesang bei Rinderbraten und Josti. Aber Herr Berger, der seinen Dichter so innig und tief auffaſst, so zart jede Blüte des Gedichtes hegt, muſs eine besondere Ansicht dabei verfolgt haben und es wäre wol belehrend und interessant für manchen, wenn sie offenbart würde.

Der bäurisch — man miſsdeute das Wort nicht — derbe, fröhliche Ton des Erndteliedes

No. 8 von Hölty ist karakteristisch und ansprechend und hier die Gestaltung zum vierstimmigen Chor angemessen.

Das letztere ist auch von

No. 9 einem altschottischen Klaggesange nach der Schlacht (von Halem) zu sagen. Aber diese Komposition selbst scheint dem Ref. für einen schottischen Gesang zu weich und nicht bedeutend, nicht innig und nicht stark genug. Nur die Schluſswendung zeigt Originalität und würde mehr wirken, wenn das Vorausgegangene höher gespannt hätte. Indeſs der Text ist auch nicht eben ergiebig und wenn, wie es scheint keine Vergegenwärtigung des romantischen Schauplatzes den Komponisten angeregt hat, so ist es natürlich, daſs er nichts höheres gegeben. Vielleicht findet man, daſs Ref. ein zu groſses Gewicht auf den schottischen Namen legt, wenn dieser sogar die Schwäche des Textes ausgleichen soll. Allein die Schuld würde auf den Komponisten zurückfallen; denn muſs nicht auch ihm, wie dem Ref., der Name „schottisch" hoch klingen, wenn er Beethovens schottische Lieder *) kennt? Und muſs er sie nicht kennen?

Marx.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 30. November 1825.

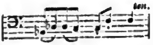
Ein klassisches vollständiges Werk in einem ganzen vom K. Konzertmeister, Herrn Seidler und seiner berühmten und beliebten Gattin veranstalteten Konzerte — das ist etwas wenig; in einem Konzerte, wo Merkadante, Pär und Kehlvariationen auf ein Karaffathema Platz fanden, sehr wenig. Allein das Werk, die Ouvertüre zu Koriolan von Beethoven, ist viel und Dank und Ehre gebührt schon seinetwegen Herrn Seidler, der es zuerst in Berlin ausgeführt hat.

Daſs der Unterzeichnete eben auf dieses Werk solches Gewicht legt, welches still vorübergegangen ist, während in Lafont und Merkadante jeder Satz aus gerechtem Interesse an den Ausübenden applaudirt wurde, könnte manchen der Konzertbesucher wundern. Allein der gröſsere und bessere Theil der Zuhörer würde sich an dem Werke eben so entzündet und erhoben gefühlt haben, wenn nicht zweierlei es gehindert hätte.

*) Drei Hefte schottischer Lieder, von Beethoven mit Begleitung herausgegeben bei Schlesinger in Berlin, eine der reichsten Sammlungen, voll der herrlichsten, tief empfundenen, originell behandelten Weisen jenes dichterischen und romantischen Volkes, ein Schatz für jeden Sänger, der ihn sich zu erschlieſsen weiſs und — noch fast unbekannt. M.

Digitized by Google

Erstens war die Ausführung nicht dazu geeignet; die Besetzung war zu schwach, um in dem vollen und erwärmten Saale einem groſssinnigen und leidenschaftlichen Werke die nöthige Klangfülle zu verleihen. Ref. hatte seinen Standpunkt in der Mitte des Saales genommen und fand selbst die stärksten Stellen der herrlich instrumentirten Komposition dünn- und stumpfklingend. Soll ein Werk dieser Art ausgeführt werden und kann man zahlreichen Besuch, der die Kosten deckt, zugleich aber den Schall beeinträchtigt, voraussehen: dann könnte in **Berlin** das gewöhnliche Konzertorchester wohl verstärkt werden. Von guter Wirkung würde es auch sein, wenn das Orchester erhöht und den dämpfenden Reihen der Zuhörer mehr enthoben würde. — Auch schienen die Ausführenden (wenn anders Ref. das beethovensche Werk richtig verstanden) noch nicht auf jede Intention des Komponisten einzugehen, wie z. B. nach des Ref. Auffassung der letzte Ton des Hauptsatzes

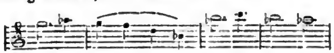


nicht blos gehalten, sondern auch verstärkt, die vorangehenden aber um so flüchtiger bewegt und leiser zu nehmen gewesen wären, wenn gleich in den Stimmen jene Note blos mit ten. bezeichnet ist. Namentlich hätten auch die Cellostellen

die allerdings sehr schwer, aber überaus schön und wirksam erfunden sind (und dann läſst sich ja der rechte Musiker nicht durch Schwierigkeit abschrecken) mit gröſserer Fülle und Impetuosität hervortreten sollen, wozu vielleicht eine stärkere Besetzung der Cellostimme unumgänglich nöthig gewesen wäre.

Allein es ist **zweitens** auch gar nicht zu erwarten, daſs ein zahlreiches Publikum auf ein so tiefes Werk **ohne Vorbereitung** bei dem **ersten** Anhören eingehe. Freilich wenn wir in **Berlin** erst so weit gekommen wären, wie man in **Leipzig** ist, wo alljährlich **sämmtliche** Beethovensche*) und vieler andern Meister Symphonien aufgeführt werden, dann würde der Sinn des Publikums für solche Kunstwerke empfänglicher und geschärfter sein; dann würde selbst die beliebteste Sängerin kein Konzert unternehmen dürfen, ohne vorwiegende Auswahl guter Werke; dann würde selbst die **erste** Sängerin erkennen müssen, daſs sie mit einer Merkadantegabe von jeder **mittelmäſsigen** Sängerin mit Mozart, Beethoven und andern rechten Künstlern im Bunde überboten wird. Kann das kostbarste Gefäſs seinen Inhalt veredeln, aus Wasser Wein machen? Wenn Madame **Seidler** mit ihrer reizenden Stimme, mit ihrer groſsen Kunstfertigkeit Merkadantesachen singt, hören wir dann etwas anders, als plattes Zeug aus schönem Munde? Doch der Unterz. hat sich der Beurtheilung des ganzen Konzerts (weil er nicht Zeit gehabt, alles zu hören) begeben und will nur über die Ouvertüre reden.

Sie scheint angehört worden zu sein, wie jede, die man als herkömmliche Vorrede zur Hauptsache hinnimmt, und bei der es nur auf ein Paar gefällige Melodien und etwas Spektakel am Schlusse — als Signal zum Applaudiren — abgesehen ist. Es ist in den meisten frühern Konzerten genug geschehen, um das Publikum (die ausgenommen, die in sich oder begünstigenden Verhältnissen die Möglichkeit fanden, sich höher auszubilden) so weit hinunterzustimmen und vergessen zu machen, daſs es bei der Ouvertüre auf etwas ganz anderes, auf die Konzentrirung der im Stucke waltenden Idee, auf die Vorbedeutung und Hinleitung zu ihr ankommt. Diese Aufgabe ist nun in Beethovens Ouvertüre zu Koriolan so gelöst, wie er es vermag. Wenn wir uns den stolzen, heftigen, groſssinnigen Jüngling denken, von der Volkspartei verbannt, von den Edlen, für die er den Kampf mit jener einging, verlassen — an der Spitze der Erbfeinde siegreich auf Rom eindringend, aller Versöhnung unzugänglich, der Bitte taub und dann durch kindliche Liebe und Ehrfurcht von der Mutter in seinem grimmigen Haſs, in seinem Rachegelübde besiegt, sich nochmals verbannen und einsam in Vergessenheit und Nacht hinwandern, oder (wie andre Geschichtschreiber meinen) unter den Schwerdtern seiner argwöhnischen Krieger den Tod für seine Versöhnung leiden — da haben wir den Inhalt der Ouverture. Jeder Satz in ihr, z. B. die zuvor mitgetheilten, oder dieser bittende



hat unverkennbare Bedeutung und das Ganze stellt sich so inhaltschwer und groſs zusammen, wie der Vorgang, erstirbt in Trauer und Dunkel, wie Koriolans Leben.

Soviel wenigstens hätte dem Theile des Publikums voraus angedeutet werden sollen, der sich, wie gesagt, dergleichen gar nicht vermuthen sein kann und es schon darum nicht findet. Möchte doch einer der nächsten Konzertgeber die Ouvertüre wiederholen. Schon bei der zweiten Aufführung würde sie einen

*) No. 47 S. 374 d. Ztg.

Digitized by Google

groſsen Theil von denen hinreiſsen, die sie jetzt untheilnehmend vorübergelassen haben.

Marx.

Berlin, Mittwoch, den 30. November 1825.

Musikalische Akademie u. s. w. gegeben von Herrn und Madame Seidler.

Was nennt man wol, H. R., eine musikalische Akademie? Ist das etwas anderes, als ein Konzert? Oder ist es der Sache nach dasselbe? Dann sollte man auch dasselbe fodern können, was in einem Konzerte sich gebürt. Nun, ich mag darüber nicht entscheiden. Genug eine Ouvertüre von Cherubini (aus der Oper les Abencerages) eröffnete diese Abendunterhaltung. Es folgte 2) eine Arie mit Chor von Merkádante, Notabene mit Chor *) 3) Violin-Konzert von Lafont. 4) Ein Duett von Pär aus Griselda und so war der erste Theil zu Ende und Sie — verschwunden. Den zweiten Theil erſchloſs uns die Ouvertüre von Beethovens Koriolan! Und was folgt nach dieser Komposition? Variationen auf einen Karaffa von Winter. Die siebente Nummer: ein artiges Rondeau für ein Klavier (nicht ein Allegro Konzertante für Fortepiano, gespielt von Dem und von Dem) 8) ein Terzett mit Chor aus Alcidor. 9) ein Konzertino v. Maurer für 2 Violinen. Das heiſst also eine musikalische Akademie. Wie sollte man (was meinen Sie, Herr Redakteur?) erst eine Aufführung nennen, die etwa aus folgenden Theilen bestände:

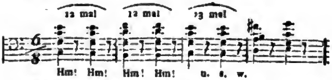
Erster Theil.

1) Groſse Symphonie aus C-moll oder B-dur von Beethoven, aus Es- oder C-dur von Mozart oder von Haidn.
2) Konzert von Spohr oder dergleichen.
3) Groſse Scene von Mozart, Weber oder Beethoven.

Zweiter Theil.

4) G-dur oder Es-dur-Pianoforte-Konzert von Beethoven.
5) Groſse Scene.
6) Groſses Ensemblestück.

*) Sie denken vielleicht, es ist Spaſs; aber wahrhaftig, ich habe den Merkadantechor genau gehört. Es war eine gewisse novantike Einfalt in der Komposition, die es mir möglich machte, sie auswendig zu behalten.



Es ist ganz sicher so; ich hab's schon in 19 andern Scenen von — ante und — affa auch gehört. P.

Vergessen Sie nicht, uns dies zu sagen und warnen Sie doch die fremden Konzertgeber, dem Berliner musikalischen Publikum einen Konzertzettel aufzustellen, den es für Persiflage halten muſs *). Denn wir haben viele Beweise, daſs diesen Herren nur die Freibillets zum Schein-Gelingen verhalfen und so mancher gar nicht einmal zu dieser Ehre gelangen kann.

Nun retour zu unserer beliebten Sängerin Madame Seidler. Sie sang heute mit dem glänzenden Erfolg, wie immer, und ihr Herr Gemahl spielte sehr gut. Mehr Feuer, viel mehr Feuer wünsche ich seinem Spiele. Unsern geistreichen Felix (zu deutsch glücklichen) Mendelssohn hörten wir heute nicht in einem Doppelkonzerte, wol aber Herrn Arnold sehr brav (nur etwas matt) eine sehr hübsche eigne Komposition spielen.

Voilà tout was mir nicht ganz unbemerkt geblieben ist.

Auch Einer von den drei Pinto's.

Der Schluſs der Korrespondenz über das verlorne Paradies nächstens.

Berlin, den 7. Dezember 1825.

Der kleine Komponist und Klavierspieler Karl Eckert feiert seinen Geburtstag und hat nun das Alter von fünf Jahren erreicht. Er hat bis jetzt drei Polonaisen — eine Ouvertüre — einen Geschwindmarsch und ein Thema mit fünf Variationen — für's Klavier komponirt u. während vier Monaten unter meiner eignen Leitung die Kramer'sche Klavierschule (aus der er viele Stücke aus allen Tonarten spielt) vollendet und mehre Werke von Mozart und Händel gelernt. Er wird nun mit dem Studium der Mozartschen und Händelschen Werke auch das der Bach'schen verbinden und sich so die Basis seiner ganzen Entwickelung seines wunderbaren Talents schaffen. Durch sein Gehör erräth er jetzt die Auflösung aller Leitakkorde und die sechsfache Auflösung aller verminderten Septimen-Akkorde.

Greulich.

Aus einem Briefe aus Danzig, vom 20. September 1825.

Zum Theil Entgegnung auf den Bericht von dort in No. 31. der Zeitung.

— — Daſs hier mehr Regsamkeit in der Musik herrschen, zugleich auch für die Ausbildung eigentlicher Musiker mehr geschehen könnte, wollen wir nicht leugnen; obgleich nicht übersehen werden darf, daſs die hiesige Friedensgesellschaft angefangen hat, Individuen von besonderm musikalischem Talente zur weitern Ausbildung nach Berlin zu schicken und daſs wir noch andere Hoffnungen für die Verbesserung unseres musikalischen Treibens hegen. Jedoch sind wir hier Nie-

*) Damit hat es für jetzt noch keine Noth. M.

Digitized by Google

manden begegnet, der den Wunsch oder die Hoffnung geäussert hätte, in unserer Provinz eine Musiklehranstalt zur Bildung eigentlicher Musiker errichtet zu sehen. Sollte aber etwas in dieser Rücksicht geschehen, so müſste dies von einem Manne ausgehen, der kunstgerechten, praktischen Unterricht gäbe und als tüchtiger Spieler seinen Schülern zum Muster diente. Denn die Theorie kann doch nur Musikverständige, nicht aber Musiker bilden; insbesondere da uns ein schwer entbehrliches Mittel zur Bildung wahrer Musiker, nämlich die Gelegenheit, präcisen Aufführungen groſser Meisterwerke beizuwohnen, ganz abgeht, indem wir nicht einmal ein stehendes Orchester haben. Zwar hören wir hier bisweilen auch gröſsere Musikstücke, die von Herrn Reichel unter seiner eigenen Direktion — er dirigirt nämlich am Pianoforte sitzend, während ein Freund für die entfernt stehenden Theilnehmer den Takt markirt — aufgeführt werden; allein da die Ausführung durch zusammengebetene Personen, meistens Dilettanten, besorgt wird, so kann sie nicht kunstgerecht befriedigen. Aus welchem Grunde es diesem bescheidenen Manne auch wol nie eingefallen ist, seine Aufführungen für groſs zu halten; sondern er leistet, was die ihm zu Gebote stehenden Mittel erlauben, und wir sind ihm dafür dankbar verpflichtet.

Daſs Herr Ilgner kein Requiem, sondern eine Seelenmesse mit deutschem Text aufgeführt habe, weiſs hier Jeder. Dennoch bezweifeln wir aus diesem und andern Grunde, daſs der Berichterstatter in No. 31. der Hauptprobe und Aufführung beigewohnt habe, und vermuthen, daſs er das einigermaſsen richtige Urtheil über die Messe andern verdankt.

Eben so wenig wissen wir hier etwas davon, daſs Herrn Ilgners Musik-Unterrichts-Anstalt nicht mehr lange bestehen werde. Denn wenn eine Privatanstalt der Art 6 Monate nach ihrem Entstehen 50 Schüler hat, und nun über ein Jahr lang stets mehr als 50 (funfzig) Schüler behält; so wird doch kein Wohldenkender hieraus ihren baldigen Untergang prophezeihen wollen!! — Ueberdieſs da Herr Ilgner einen fleiſsigen Arbeiter und hoffnungerregenden Pianoforte-Spieler, Herrn Eduard Weber, zum Gehülfen hat.

Was die Logier'sche Methode selbst aber anbetrifft, so ist uns hier kein Kenner derselben vorgekommen, der sie verworfen hätte. Uns scheint diese Methode vor allen andern Methoden des Unterrichts in der Harmonie-Lehre und im Pianoforte-Spiele den Vorzug zu haben, daſs sie streng stufenweise vom Leichtern zum Schwerern übergeht und bei dem Schüler nichts voraussetzt als natürlichen Verstand. So sehr wir also überzeugt sind, daſs sie weder fehlerfrei, noch die alleinseligmachende sei, so wissen wir auch, daſs sie in den Händen eines tüchtigen Lehrers ganz besonders bildend ist. Und Herr Ilgner scheint wol der Methode Herr zu sein: das sahen wir in zwei öffentlichen Prüfungen, die ohne Ostentation gehalten sich Beifall erwarben; auch geht es aus den Leistungen der Mehrzahl seiner Schüler hervor. Darum beklagen wir uns auch nicht über Geheimnisskrämerei des Herrn Logier, dessen didaktisches und musikalisches Talent wir übrigens hochschätzen; denn wir lernen ja seine Methode aus den Wirkungen recht gut kennen. Nur bedauern wir, vermuthen zu müssen, daſs er selbst seinen bessern Schülern die Methode des Unterrichts über Fuge und Kontrapunkt absichtlich vorenthält und sie dadurch in die Verlegenheit setzt, sich entweder mühsam selber helfen, oder fremde Hülfe suchen zu müssen.

Was unsere Liedertafel anbetrifft, so gehören die Genüsse, welche dieselbe unter Leitung des Herrn Professors Kniewel (der, beiläufig gesagt, nach unserm Sprachgebrauche eben darum nicht Oberlehrer ist, weil er Professor ist) gewährt, zu den schönsten, die uns hier geboten werden, und es sind von ihren Mitgliedern bereits Dichtungen und Kompositionen geliefert, welche dem Besten, was man in dieser Art besitzt, an die Seite gesetzt werden können.

Hierzu fügen wir noch die Nachricht, daſs Herr Ilgner hier einen Instrumental-Musik-Verein von Musikern und Dilettanten gestiftet hat und leitet, der uns vielleicht einmal den Mangel eines stehenden Orchesters ersetzen kann.

Erklärung.

Der in No. 43 und 44 des ersten Jahrganges dieser Zeitung enthaltene mit J. G. Murhard unterzeichnete Aufsatz: das Musikfest zu Ephyrä, hat nicht mich, sondern den Herrn Gardedivisionsauditeur Gustav Nikolai in Berlin zum Verfasser. Ich habe weiter keinen Antheil an demselben, als daſs ich dem Herrn Verfasser vorgeschlagen:

> eine scheinbar urkundliche Erzählung über eine altgriechische Musikleistung zu dichten, die zuerst mit einem Anschein von Geschichtlichkeit täuschen, dabei der alten Musik immer sichtbarer Vorstellungen und Anschauungsweise aus der neuen (wie das wol manchem Alterthumsforscher in so unangebautem Felde passirt sein könnte) unterschieben, gelegentlich manche Schwäche der neuern Musik an der alten sichtbar machen und gegen das Ende die Täuschung, den Scherz immer sichtbarer kund geben sollte — so daſs auch die eine Zeitlang Getäuschten nicht unzufrieden entlassen würden.

Die Täuschung, die nach meiner Idee sich unbedingt lösen sollte, gelang aber so ernstlich, daſs durch sie in englischen Gelehrtenblättern (wie dann die Haude-Spenersche Zeitung ohne Anführung der unsrigen berichtete) ernsthafte Diskussionen geführt wurden und auch unser hochverehrter Gottfried Weber einen Augenblick lang ungewiſs blieb. Ihm war ich in jeder Beziehung Erläuterung schuldig und gab sie der Wahrheit gemäſs so, wie sie im sechsten Hefte der Cäcilia S. 156 abgedruckt ist.

So wenig ich noch jetzt einsehe, wie man aus den von mir gebrauchten Worten:

> Die Idee war von mir gegeben, die Ausführung aber — u. s. w.

das Gegentheil hat herauslesen können, so glaube ich doch dem Eigenthumsrechte des wahren Verfassers diese Erklärung schuldig zu sein. A. B. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

B E R L I N E R

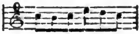
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Z w e i t e r   J a h r g a n g.

Den 14. Dezember. ——— Nro. 50. ——— 1825.

II. Recensionen.

Sonate für das Pianoforte, über die Figur:



komponirt von Ludwig Berger von Berlin. Werk 18. Berlin bei Fr. Laue. Preis 16 Gr.

Man erzählt: ein Kandidat des Predigtamtes habe sich anheischig gemacht, über jedes gegebene Thema aus dem Stegreife zu reden; der Kirchenpatron habe ihm statt des erwarteten Textes ein leeres Blatt auf die Kanzel geschickt und der Redner, es von allen Seiten wendend, sich sogleich den Text:

> Hier ist nichts und da ist nichts; aus Nichts hat Gott die Welt geschaffen —

daraus aber eine gute Predigt entsponnen.

So ungefähr denkt Ref. sich die Entstehung der vorliegenden Sonate; irgend ein Patron, mit Herrn Bergers Tüchtigkeit und Gewandheit im Satze bekannt, hat sie sich und andern zur Ergötzlichkeit an einem Thema geprüft, das wirklich, wie es sich da in gleicher Bewegung um einen Ton (c) herumschleppt, gleich Nichts ist. Herr Berger aber hat seine Geschicklichkeit bewährt und aus diesem Nichts eine Sonate geschaffen. Ref. hält es für unfruchtbar, zu untersuchen, ob ein solches Unternehmen hätte statt finden sollen: es wird wol niemandem schaden. Aber einer Ueberlegung werth ist die Frage, was aus solchem Beginnen zu erwarten stehe; denn hierüber muſs man klar sein, wenn man das Werk richtig beurtheilen will.

Ein vollendetes Kunstwerk kann Ref. sich nur entstehen denken, wo der Künstler von einer Idee, als einem in ihm Lebenden erfüllt und so davon begeistert ist, daſs er sich gedrungen fühlt, dem innerlich Erschauten äusserliche Gestaltung zu geben. Des Gegenstandes seines Schaffens kann er sich bald mehr, bald weniger klar bewuſst sein; er kann sich ausgesprochen haben, welche Empfindungen in ihm erwacht sind (wie Beethoven in der Abschiedssonate *); sie können ihm auch nur in musikalischer Formation ohne klareres Bewuſstwerden des geistigen Inhaltes erscheinen — können sich dabei zu einem so kurzen Satze zusammengedrängt haben, wie das erste Thema der C-moll-Symphonie von Beethoven:

Bei einer äusserlich verweilenden Betrachtung glaubt man dann in der Komposition nichts als eine kunstvolle und geschickte Benutzung eines geringen Stoffes zu erblicken, während bei einer innigern Vertiefung ein solches Thema als die konzentrirte Kraft der ganzen Anschauung im Künstler und die Ausführung als das Fort- und Durchleben der Grundidee erkannt wird; wie denn z. B. das Unstäte, hastig und heftig Anfallende und dann Stockende — Schlag und Lähmung — in dem vorstehenden Beethovenschen Thema wirklich den Hauptinhalt des ganzen Satzes ausmacht und sogar den Gegensatz in Idee und Form (die ja stets eins sind) nothwendig bedingt,

Aus dem Bergerschen Thema hat den Ref. wenn er auch die Ausführung zu Hülfe gezo-

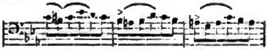
*) No. 32, S. 254. d. Ztg.

Digitized by Google

gen, keine Idee angesprochen, die von einer künstlerischen Begeisterung zeugte; es scheint ihm daher wirklich nur darauf abgesehen gewesen, zu beweisen, was eine geschickte Hand selbst dem geringsten Stoffe abzugewinnen vermöge. Dies hat Herr Berger genügend dargethan und verdient in seinem vorliegenden Werke vor allem als gewandter Tonsetzer Anerkennung. Ungerecht und irreführend wäre es, wenn man ein aus äusserlicher Intention unternommenes, an äusserliche Bedingung gebundenes Werk mit einem freien Kunstwerke parallelisiren und nach dessen Gesetzen beurtheilen wollte; doch hat sich auch in dem fremden Gebiete des Komponisten künstlerische und oft eigenthümliche Natur hervorgethan.

Wir finden das Thema zuerst in einem Grave, in C-moll $\frac{3}{4}$, als Achtelfigur von vier Stimmen in freier Nachahmung durchgeführt. Harmonie, Modulation und Stimmführung sind gediegen und es ist nur die Schuld des monotonen Thema's, wenn der Satz monoton wird. Um ihn aufzufrischen, tritt der Achtelfigur das Thema als Sextole (oder vielmehr Doppeltriole) in Sechzehntheilen entgegen und führt eine freier auslaufende Sechzehntheilfigur herbei. Die wiederkehrende Achtelfigur wird durch kräftigere harmonische Schläge unterbrochen und führt nun zu dem zweiten Satze:

Minuetto, C-moll $\frac{3}{4}$, dessen Hauptthema sie in dreimaliger, abwärts steigender Wiederholung



bildet. Im zweiten Theile wird eine, dem Grundthema entgegengesetzte Viertelfigur zu kontrapunktischer Versetzung mit diesem und besonders zu einem energischen Gegen- und Mittelsatze benutzt und dies leitet zum Trio in C-dur, wo das Grundthema in der Umkehrung erscheint. Erst hier scheint der Komponist der äuſserlichen Intention vergessen und von der Lust freien Schaffens entzündet worden zu sein. Das Trio hat Lieblichkeit, eine gewisse fast wilde Schalkhaftigkeit und der ganze Satz läuft in einer feurigen Koda zu Ende. Der dritte Satz, ein Presto C-dur, hat dieses Hauptthema:

dem das Grundthema in der Umkehrung und dreimaliger, aufsteigender Wiederholung als Gegensatz entgegentritt. Beide Themata werden reich und tüchtig durchgearbeitet, wobei das Grundthema nochmals, in Umkehrung und in ursprünglicher Gestaltung, aber in Vierteln,

erscheint.

Es läſst sich, wie man schon hieraus sieht, an dieser Sonate mancherlei lernen und auch ausserdem wird sie, wenigstens in beiden letzten Sätzen, Freunden solider Musik sehr angenehm sein. Aus diesen Rücksichten möge sie ihnen bestens empfohlen sein — wo es dessen noch bedarf.

M.

III. Korrespondenz.

Das verlorne Paradies, Oratorium in drei Abtheilungen, von Heinrich Ludwig de Marées, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider.

(Schluſs aus No. 48.)

Den zweiten Theil eröffnet ein wirksam durchgeführter Chor der Höllengeister; durch Tonart (Fis-moll) und Rythmus ist die Unruhe der neidischen Verworfenen treffend ausgedrückt. Die Wahl der Alt-, Tenor- und Baſsstimmen, wie die Sechszehntheil-Figuren der Violinen tragen zur Karakterisirung der bösen Geister das Ihre bei, deren Versinken in ewige Nacht das Schluſs-Ritornell malt. Auch die chromatische Begleitung ist an mehren Stellen ganz am rechten Ort benutzt.

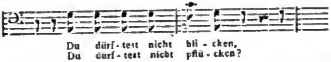
Im stärksten Kontrast mit diesem Nachtstücke steht das Duett von Adam und Eva mit dem Chor der Engel in D-dur: „dies Alles, Herr, sind deine Werke," dessen Behandlung sehr an ähnliche Lobgesänge in Haidns „Schöpfung" erinnert. Doch dürfte der Komponist

Digitized by Google

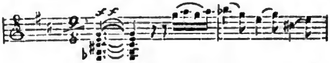
in diesem Stücke von einer gewissen Trockenheit nicht ganz frei zu sprechen sein. — Eva tritt nun ganz dramatisch am Baum der Erkenntniſs auf und wird durch die Höllengeister zum Genuſse der verbotenen Frucht in dem Chor: „Königin dieser herrlichen Welt" angereizt, dessen Haupt-Idee

Allegretto.

sehr an Spontinische Wendungen erinnert. Die Bässe fragen ziemlich prosaisch:



Eva spricht dazwischen im Recitativ: „Was wollen diese Stimmen sagen?" — Dann tritt nach Wiederholung des Chors ihre Scene ein, die sich bei dem Entschluſs zur Verletzung des Verbots in einem schwungvollen Allegro con Brio in E-dur voll Feuer zur höchsten Leidenschaft ganz theatralisch erhebt und der Bravour-Sängerin Gelegenheit giebt, ihre Kunstfertigkeit in glänzenden, aber schweren Passagen im Allabreve zu zeigen. Diese Arie könnte jederzeit mit Effekt in einer Oper eingelegt werden. Hier wo es darauf ankam, gereizte Sinnenlust zu schildern, kann dem Tondichter dies weniger zum Vorwurfe gereichen, denn die ganze Situation der Eva ist theatralisch. — Der Chor der Engel: „Dahin ist von deinem Glück" (Larghetto in Cis-moll) zeichnet sich durch Styl und Imitation der Singstimmen aus. Lieblich, doch in galantem Styl ist das folgende Recitativ und Duett von Adam und Eva gehalten. Sehr verständig ist die Reminiscenz des lockenden Zuruſs der bösen Geister nach den vermessenen Worten der, durch den Genuſs der verbotenen Frucht aufgeregten Eva: „Erweitert wächst mein Herz zur Göttlichkeit empor." Sehr wirksam und melodisch schlieſst der Wechselgesang: „So wie uns gleiche Liebe bindet." Groſsartig und kühn erfunden tritt der Doppelchor der Engel und Höllengeister hervor, obgleich mit 2 Kreuzen die Tonart bezeichnend, ohne bestimmten Anfang mit der freien Dissonanz



eintretend. Die Bässe ahmen das Thema der Violinen nach, das kunstvoll durchgeführt ist. So unterstützen die Saiteninstrumente den Gesang der Höllengeister:

„O Trumph! wie gelungen!"

Dazwischen rufen die Engel in klagenden Tönen, doch ruhiger in der rythmischen Bewegung gehalten:

„Weh! es ist gelungen!"

Die Blaseinstrumente schlieſsen sich dem vierstimmigen Gesange der Engel an. Das Ganze bildet einen effektvollen Kontrast, bis sich zuletzt siegend der Ausruf: „Gottes Macht!" erhebt, und prachtvoll in Händelscher Weise der Chor eintritt:

„Das Ende des Herrn wird erscheinen."

Sehr schön ist der sanfte Zwischensatz:

„Denn der Herr ist barmherzig."

das: „Er tödtet" kontrapunktisch, und der Schluſs:

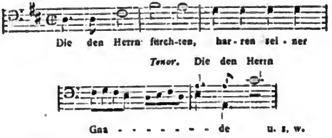
„Und machet wieder lebendig"

wahrhaft belebend ausgedrückt.

Eine tüchtige, schulgerechte Fuge auf die Worte:

„Die den Herrn fürchten, harren seiner Gnade"

schlieſst den vorzüglichsten, zweiten Theil des Oratoriums auf folgendes Thema:



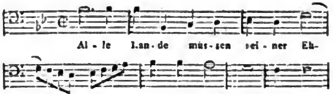
ungemein kräftig und imposant.

Durch die Schuld des Dichters leidet der dritte Theil an einer gewissen Einförmigkeit und zu weicher Haltung, welche es dem Komponisten unmöglich machte, seine Tondichtung zu steigern. Klage um den Verlust des Pa-

Digitized by Google

radieses, Mitleid und Trost der Engel füllen den ganzen Abschnitt des Oratoriums. Der erste Chor: „Vater der Liebe“ ist ungemein sanft und von schöner Stimmanlage. Die Stelle: „richte die Verführten nicht zu hart“ modulirt ausdrucksvoll. Pauken-Donner erdröhnt in Wirbeln auf D und G. Unter Posaunenstöſsen ertönt der (zwar biblische, doch poetisch unedle) Zuruf Michaels: „Adam, wo bist du?“ — Ein Klage-Chor der Engel in A-moll folgt, erneuertes Strafgericht Michaels in sehr prosaischen Worten, die der Komponist mühsam untergebracht hat. Hierauf wieder Klage der Engel in einem sehr ausdrucksvollen Chor in F-moll. Endlich klagen auch Adam und Eva in einem sanften Duett in Cis-dur. Nun erhebt sich die Kraft; Michael gebeut den Sündern, Edens Gefilde zu verlassen. Ein sehr lebendiger, trefflich imitirter Chor in Es-dur erschallt: „Strahle weit, du flammendes Schwerdt“ auf das Thema:

Am Schluſse sind einige Modulationen von der höchsten Wirkung. Die Krone dieses Theils ist indeſs, nach des Ref. Gefühl, das tief empfundene, gemüthvolle, sanft melodische Quartett der vier Erzengel, mit Chor und Blaseinstrumenten zart begleitet. Nur etwas zu viel Text thut auch hier der schönen Musik Eintrag, welche wahrhaft erhebend mit dem ehrfurchtsvoll leisen: „Wir beten an“ achtstimmig verhallt. Ein neues Klage-Duett von Adam und Eva in F-moll, von 2 Violen und 2 Violoncellen allein begleitet, enthält auch eine Strophe zuviel um nach so viel vorangegangenen langsamen Sätzen nicht zu ermüden. Instrumente und Singstimmen sind darin übrigens mit groſser Wirkung verbunden. Nun tröstet endlich Uriel (Alt) in dem Recitativ: „Mäſsigt euren Jammer!“ Kräftig tritt der Chor ein: „Lernt Geduld und fasset Muth!“ Vier Solo-Stimmen sprechen mit dem Chor wechselnd, und zuletzt sich vereinend, das „Heilig“ (ohne Begleitung) aus. Nun schlieſst die Fuge:



mit groſser Kunst der Durchführung und würdig das Werk, welches Hinsichts seines geistigen Kunstwerthes wol unmittelbar nach Fr. Schneiders „Weltgericht“ zu stellen sein dürfte, sich jedoch über „die Sündfluth“ und „Todtenfeier“ unbedenklich erhebt, und durchweg nicht den Vorwurf der Kälte der Empfindung verdient. War die Aufnahme hier nicht so lebhaft, wie beim Erscheinen des ersten Werkes dieser abstrakten Gattung, so ist ein groſser Theil dieser kälteren, doch nicht gleichgültigen Aufnahme dem Gedichte, manches der zu gedehnten Länge des Oratoriums (trotz bedeutender Verkürzungen) und zum Theil mangelhaften Ausführung zuzuschreiben. Nach zwei unvollständigen Proben, ohne durchgreifende anerkannte Autorität des Dirigenten, läſst sich eine, ganz den Intentionen des Komponisten entsprechende Aufführung so komplicirter Tonmassen in der Kirche auch kaum erwarten. Die Partie der Eva wurde von einer sonst gewichtigen Sängerin (sei es aus Unpäſslichkeit oder Laune) fast unvernehmlich schwach, zum Theil nicht rein intonirt, und nur in der Bravour-Arie mit feurigem Schwung und ausgezeichneter Kunstfertigkeit vorgetragen. Adam sang gut, wiewohl zuweilen auch etwas unsicher. Die vier Erzengel lieſsen nichts zu wünschen übrig; ihre Partien wurden eben so kräftig, als rein, deutlich und würdig, dem Kirchen-Styl gemäſs vorgetragen, der von der Bühne nothwendige Scheidung bedingt. Die Chöre des Hausmannschen Sing-Instituts waren wohl eingeübt, sangen rein, stark und meistens sicher. Die Saiten-Instrumente klangen im Verhältniſs zu den Blech-Instrumenten zu schwach: einzelne Blase-Instrumente zeichneten sich durch schönen Ton aus. Die Totalwirkung mancher Tonstücke war wirklich imposant, dagegen mancher unerwartete Eintritt auch schwankte.

Digitized by Google

Möge der verdienstvolle Komponist nicht abgeschreckt werden, uns bald wieder mit einem neuen Werke dieser so wenig in neuerer Zeit kultivirten Gattung von Gesang-Musik im gröſsern (sei es auch nicht durchaus strengen Kirchen-) Styl zu bereichern! Die Nachwelt wird sein Verdienst erkennen, wenn auch die Zeitgenossen hie und da etwas zu kritisch und schwer zu befriedigen sind. Nur empfehlen wir eine vorsichtigere Wahl des Gedichts und wünschen dem Tondichter von Herzen Glück, wenn er jetzt ein solches, seiner Muse ganz würdiges in dem „Leben Jesu" (wie man sagt) gefunden haben sollte. Hierher gehört der Wunsch:

Quod juvat Apollo!

Berlin, im November.

J. P. S.

Berlin, den 8. Dezember 1825.

Erstes Abonnements-Konzert im Jagorschen Saale.

Schon im vorigen Winter *) ist auf die jährlichen Abonnements-Konzerte der Königl. Kammermusiker Herren Bliesener aufmerksam gemacht worden. Sie haben heut wieder begonnen und es wäre wol endlich an der Zeit, daſs wenigstens die Musikfreunde, (denn es giebt auch noch eine andere Klasse von Konzertbesuchern) eine gewisse Art vornehmen Zurückziehens von dieser Unternehmung aufgäben.

Es ist wahr, die Bliesenerschen Konzerte bleiben an äuſserlichem Glanze des Lokals und der Versammlung hinter denen im Saale des K. Schauspielhauses zurück. Sie entbehren ferner, soviel Ref. weiſs, stets jenes mächtigen Köders für die Modewelt, berühmter Namen; die Damen Schulz, Seidler, Milder, Fräulein Sontag — sind hier nicht zu hören. Es ist auch nicht zu läugnen, daſs die Ausführung manches zu wünschen übrig läſst. Und dennoch trägt Referent kein Bedenken, ihnen den Vorzug vor den meisten — mit einzelnen Ausnahmen vor allen — hiesigen Konzerten zu geben, deswegen, weil sie in einem höhern und edlern Sinne unternommen sind, als jene.

Schon die Ausdehnung des Unternehmens und die Beharrlichkeit, mit der es seit Jahren erhalten wird, erweckt Zutrauen. Wer ein oder zwei Konzerte jährlich giebt, der kann nicht immer der Umstände ganz Herr werden, um einen bestimmten Zweck zu erfüllen. Es fehlt eben manches; andres drängt sich zu und mit dem einen Wurfe ist das Spiel geendet. Bei vier, oder acht vorausbestimmten Konzerten kann, was in den ersten vielleicht nicht bewirkt werden konnte, nachgeholt werden; es kann eine Folge von Kompositionen zweckmäſsig geordnet und dadurch sowohl die Kraft des ausübenden Vereins, als die Auffassungsfähigkeit und Empfänglichkeit des Publikums stufenweis gefördert und erhöht werden; Werke, die das Erstemal nicht ganz gelingen wollen, oder nicht ganz verstanden worden, können wiederholt werden in der gegründeten Hoffnung bessern Gelingens und vollkommnern Auffassens. Ein solches Verfahren muſs aus dem Sinne der Ausübenden und der Zuhörer jene Flüchtigkeit, jene Sucht nach stetem Wechsel, jenen Leichtsinn verbannen, der in den gewöhnlichen Konzerten nur zu sehr genährt wird. — Daſs den Herren Bliesener zu der Fortführung eines solchen Unternehmens weder Energie noch Ausdauer mangelt, beweiset das lange Bestehen ihrer Konzerte.

Hiernächst ist der Grundsatz, der sich in der Anordnung der Konzerte ausspricht, höchst achtungswerth. Die Herren Bliesener geben gute Musik, und das häufiger, als alle übrigen Konzerte in Berlin zusammengenommen. In ihren Konzerten hat Ref. vor ein Paar Jahren zum ersten Male die Eroica, am 14. März dieses Jahres die erste hiesige Aufführung der Pastoral-Symphonie, heute die C-moll-Symphonie und eine neue groſse Ouvertüre von Beethoven gehört. Welcher der hiesigen Konzertgeber, Spontini und Möser ausgenommen, hat den Herren Bliesener hierin nur nachgeeifert, geschweige es ihnen gleich gethan? Soll man glauben, daſs jenen Konzertgebern Merkadante und Auber soviel gilt, als Mozart und

*) No. 12 S. 95 d. Ztg.

Digitized by Google

Beethoven, oder daſs ihnen auf den künstlerischen Werth ihrer Konzerte und auf die in diesem Felde zu erlangende Ehre überhaupt nichts ankommt, vielmehr nur Geldverdienst ihre Unternehmungen motivirt? — Wir wollen diese miſsliche Alternative ruhen lassen und uns hoffnungsreich zu den bliesenerschen Konzerten wenden.

Es giebt in Berlin so viele Kunstfreunde, die sich bei jeder Gelegenheit laut als Verehrer mozartscher, beethovenscher — überhaupt guter Musik nennen und laut über die verderbliche Richtung des Kunsttreibens klagen. Es giebt unter ihnen viele, die vermögend genug sind, Kunstunternehmungen zu unterstützen, die Karten zu dem Debüt einer beliebten Sängerin mit Golde aufzuwiegen und für unvermögendere Freunde Billets aufzukaufen. Ob sie nicht damit blos der Mode, oder einer persönlichen Vorliebe huldigen, bleibt dann unentschieden. Wohlan! Sie können einen unzweideutigen Beweis ihrer Kunstliebe und ihrer höhern Kunstbildung ablegen, wenn sie mit gleichem Eifer jene in künstlerischer Beziehung so viel edlere und fruchtbarere Unternehmung begünstigen und ihr dadurch die Mittel verschaffen, sich höher zu heben und namentlich auf die Ausführung noch mehr Kräfte und mehr Sorgfalt zu verwenden. —

Die Herren Bliesener haben in ihrem ersten Abonnementskonzerte durch die Wahl der groſsen C-moll-Symphonie und der neuen groſsen Ouvertüre von Beethoven gezeigt, was sie wollen. Hiermit haben sie alle bisherigen diesjährigen Konzerte weit übertroffen. Die Ausführung, besonders der C-moll-Symphonie, lieſs an Präcision, Nüancirung von Forte und Piano u. s. w. manches zu wünschen übrig; dennoch — geben nicht zwanzig Takte jener Symphonie, mittelmäſsig ausgeführt, mehr Genuſs und Nahrung, als ein Konzert, in dem eine treffliche Ausführung an armselige Werke verschwendet wird und nichts erfreulich ist, als etwa die persönlichen Gaben einer Sängerin, die man in jeder Oper besser und reichlicher genieſst? Wir wünschten, daſs beide Werke in einem spätern Konzerte wiederholt würden; dann lieſse sich auch für die C-moll-Symphonie eine noch befriedigendere Ausführung hoffen. Sehr rathsam wäre es, daſs die Herrn Konzertgeber die Anzahl ihrer Konzerte benutzten, um an den soviel leichtern und dabei meisterhaften Symphonien Haidns und Mozarts ihren Verein und die Zuhörer erst zu den gröſsten und schwersten Werken heraufzubilden.

Unsere vielversprechenden jungen Sängerinnen, Fräulein Karl und Hoffmann erfreuten mit einem Duett aus Rossini's diebischer Elster und erstere mit einer groſsen Scene von Pavesi. Ihre Stimmen (Fräul. Karl zeigte in der Arie leicht und angenehm ansprechende Töne bis zum dreigestrichenen E) und ihr Vortrag erwarben sich allgemeines Wohlgefallen und lauten, sehr gerechten Beifall. Möchten sie beide fortfahren, das rühmliche Unternehmen der Herrn Bliesener zu unterstützen und durch die Auswahl ihrer Gesangstücke in den Sinn der Unternehmung einzugehen. Sie können für jetzt nicht hoffen, mit einem Merkadante, oder Karaffa so zu glänzen, wie die ersten und eben beliebtesten Sängerinnen; aber sie sind sicher, mit einer Mozartschen, Beethovenschen, Weberschen Scene die Herzen und den Dank der Kunstfreunde inniger an sich zu fesseln, als ihnen mit gehaltlosen Kompositionen je gelingen könnte.

Ausserdem hörte Ref. noch ein Adagio und Rondo für Flöte von Tulou, von Herrn Oelschig (erstem Flötisten des königstädter Theaters) und Variationen für die Pedalharfe von Bedard von Herrn Faetke (Harfenisten jenes Theaters) beides sehr gut ausgeführt.

Die beiden letzten Konzertnummern abzuwarten, war er verhindert.

M.

Wien.

Die Henslersche Schauspielergesellschaft, über welche ich jüngsthin zu referiren die Ehre hatte, während des gegenwärtigen Interregnums das Kärnthnerthor-Theater okkupirt, fuhr den Monat Juli hindurch fort, allerlei Waaren daselbst zur Schau auszustellen; multa non mul-

Digitized by Google

tum — würden zweifelsohne die Herren Philosophen streng aburtheilend sprechen; doch die überwiegende Mehrzahl prosaischer Werkeltags-Gemüther nimmts in der Regel nicht allzu genau, gewöhnt sich auch an einfache Hausmannskost, wenn solche nur vom Gastwirth mit freundlicher Aufmerksamkeit servirt wird, und setzt obiger Sentenz andere Machtsprüchlein als Trumpf entgegen, verbi gratia: „Ein Schelm thut mehr als er kann;" — „besser ein Sperling in der Hand, als ein Storch auf dem Dache;" — „Der Hunger ist der beste Koch;" — „wer das Wenige nicht ehrt, ist des Mehren nicht werth!" u. s. w. —

Mit einem Fleiſse, der Anerkennung verdiente und erhielt, wurden ausser den mehrmals wiederholten: Sieben Mädchen in Uniform noch folgende Operetten in Scene gebracht:

„Der Brief an sich selbst" — und: „Sonderbare Laune" von Gläser," — „Die Prise Taback" von Riotte recht artig komponirt; „Der Weibertausch," von Herold; „Das Lotterie-Loos," von Nicolo Isouard und ein groſses, reich dekorirtes Feenmärchen: „Kornblümchen," von Leon de St. Lubin in Musik gesetzt.

Zugaben für die Freunde der höhern Tanzkunst waren die niedlichen Ballets:

„Das Fest zu Peking," — „Die Hochzeit auf dem Lande," — „Rinaldo d'Asti," und: „Die Unterhaltung im Weinberge," mit Musik von Girowetz, Kinsky und andern Meistern.

Seit dem 1. August hat sich diese Gesellschaft wieder ins alte, heimathliche Lokal zurückgezogen, und, da gegenwärtig in Wien, incredibile dictu, wirklich gar keine Oper *) existirt, die durch Beifall und Nachsicht ermuthigten Kräfte nunmehr auch an Werken von gröſserer Bedeutenheit versucht. So kamen auf das Repertoire:

„Der Freischütz," welches lange entbehrte Meisterwerk von den heiſshungerigen Musikliebhabern sich einer enthusiastischen Aufnahme erfreute. Schon nach der Ouvertüre ging das Spektakel los; die begonnene Introduktion muſste aufhören, der Vorhang nochmals fallen, und das herrliche Tonstück, der Embrio der ganzen Oper, wiederholt werden. Alle Musikstücke wurden rauschend applaudirt und sämmtliche Darstellende diverse Male hervorgerufen. Dem. Heckermann sang die Agathe in der That recht artig; die Uebrigen thaten ihr Möglichstes, und ein wackeres Ensemble überwog kleine Mängel, z. B. die Doppelgestalt des Brautjungfernliedes, gesungen in C-moll (nämlich mit der kleinen Terz) und akkompagnirt in C-dur. — Das Orchester und die Chöre hielten sich tapfer, und der Teufelsspuk in der Wolfsschlucht war ein veritabler Höllenbreughel. — Auch

„Die Schweizerfamilie," diese lieblich zarte Idylle, fand regen Antheil und wurde mit Liebe dargestellt. Die junge Sängerin Heckermann, welche zusehends so bedeutende Fortschritte macht, gab das herzenskranke Alpenmädchen mit Wärme und Gefühl.

Nach dem Grundsatz: „Jedem das Seine" ward mitunter nicht minder für die Lach- und Schaulustigen gesorgt, und als Einschiebsel erschienen:

Eine pudelnärrische Pantomime: „Die Unterhaltung in der Herrschaftsküche," mit Musik von Volkert und ein bestialisch-melodramatisches Rührspiel: „Der Bär und das Kind,*)" von Gläser komponirt, woran Altvater Göthe zweifelsohne wieder groſses Aergerniſs genommen hätte.

Auch „Joko, der brasilianische Affe" ist über den atlantischen Ocean zu uns herübergeschwommen, und — ertrunken. So viel Glück Mazurier in Paris in der Darstellung dieser behaarten Prima Donna gemacht, eben so wenig wollte es uns gelingen, weder dem hiesigen Produzenten Geschmack abzugewinnen noch in die nobeln Passionen besagter empfindsamen Affennatur einzugehen. Auch verschüttete Herr Meisl, der Translator des

*) Das sind die nothwendigen Folgen des wienerschen Theatertreibens; mag man anderwärts es wohl bedenken — oder sich später nicht wundern wenn —.

*) Muſs ein gutes Duett geben. M.

Digitized by Google

französischen Drame larmoyant das Kindlein samt dem Bade, indem er österreichische National-Karaktere in die amerikanische Kolonie verpflanzte, wodurch die eigentliche Haupthandlung zur Nebenepsiode sich gestaltete und das Ganze als chaotisches Unding erschien. Ein Herr Platzer, seit Jahren Kapellmeister an verschiedenen Provinzialbühnen, hat die Musik dazu — abgeschrieben; ein glücklicher Gedanke, nur solche Motive zu wählen und zu verarbeiten, welche bereits akkreditirt sind; man ist des Gefallens zum voraus vergewissert, erspart Zeit, Mühe, selbsteignes Nachdenken und kommt in den Ruf eines guten Oekonomen, der mit dem ihm verliehenen Pfunde haushälterisch wuchert und lieber an fremden Tafeln schmarozt, als vom eigenen Fette zehrt. Das Beispiel würde Nachahmer finden, wenn es gewissermaſsen nicht schon zur Mode geworden wäre. Ueber den literarischen Diebstahl ist ja keine Todesstrafe verhängt; behält doch jeder das Seine, wenn ihm auch solches vom imitatorum pecore ohne freundschaftliche Anfrage je zuweilen abgeborgt wird. Wer am kristallenen Born sich erlaben will, der mag die ungetrübte Quelle aufsuchen. —

Ein Schauspiel mit Chören: „Die Glocke“ getauft, gehört so zu sagen in die Kategorie der Phantasmagorien; denn das Erscheinen und Verschwinden war beinahe ein und derselbe Moment. Zwischen Schillers Meistergedicht und diesen dramatischen Gemeinplätzen findet auch nicht die allerentfernteste Familien-Verwandtschaft statt; der Verfasser hat aus Eigenem geschöpft, mag indeſs selbst auf sein Geisteskind kein sonderliches Vertrauen gesetzt haben, denn er blieb wohlweislich anonim und Niemand wurde von der Neugierde gequält, ihn zur Abnahme der Larve zu überreden. Herr Leon de Saint Lubin komponirte die Gesänge; wer kann von einem gesprungenen Instrumente harmonische Wohlklänge erwarten? —

Die beliebte Posse: „Menagerie und optische Zimmerreise“ erhielt als Seitenstück einen Varianten desselben Stoffes, unter dem Titel: „Die Krähwinkler in der Residenz.“

Seit Kotzebue's Kleinstädtern ist das moderne Abdera der eigentliche Turnplatz für eine Unzahl ideenarmer Komödien-Scribler geworden; absonderlich wurde das gute Wien, allwo solche Schmarotzer-Pflanzen wie Pilze hervorschieſsen, die jüngsten Dekaden hindurch gleich einer wahren Landplage von einem Heuschreckenheere eitler Krähwinkliaden heimgesucht; neue Generationen gehen aus der edlen Nikolaus Staar'schen Sippschaft ans Licht der Welt; wichtige Staatsämter werden kreirt, als z. B. ein „Ober-Schieſsstadt-Büchsen-Probirer;“ „ein Markt-Visitators-Siegel-Bewahrer;“ „ein beeideter Chor-Musikalien-Verwahrungs-Kontroleur;“ „eine Straſsen-Auffoderungs-Assessors-Wittwe“ u. s. w. Doch alle diese magern Behelfe, selbst das lustige böhmisch-deutsche Kauderwelsch des Herrn Hopp, wodurch er seinem burlesken Gerichtsdiener Przaprzeprziprzeck (ein Name, um die Zungengeläufigkeit auf die Probe zu stellen) nach Möglichkeit ein ergötzliches Kolorit zu geben bemüht ist, sind schon allzuverbraucht und liefern einen erneueten Beweis: daſs hingeworfene Karaktere, ohne zu einer interessanten Handlung verbunden, durch folgerechte Scenen in Einklang und Uebereinstimmung gebracht zu sein, oder, wie hier geschah, gewaltsam herbeigezogene Knalleffekte: ein eleganter Ball, das Ringelspiel im Prater, ja selbst in nuce das Josephstädter-Theater u. dergl. noch keineswegs die Haupt- und Grund-Elemente eines ächten, allgemein ansprechenden Volksstückes bilden*). Die Musik des Herrn Kapellmeister Gläser ist leicht, gefällig, mitunter wirklich humoristisch. Unter den bei der musikalischen Akademie vorkommenden Konzertsätzen verdient der geschmackvolle Vortrag des Duetts aus Rossinis Armida durch Dem. Heckermann und Hrn. Kreiner mit Auszeichnung erwähnt zu werden.

(Schluſs folgt.)

*) Hört's ihr Berliner! Die Wiener.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 21. Dezember. ——≺ *Nro.* 51. ≻—— 1825.

II. Recensionen.

(Eingesandt.)

Saul,

Oratorium von G. F. Händel, mit untergelegtem deutschem Texte von C. D. E., im vollständigen Klavier-Auszuge von J. F. Naue. In 2 Abtheilungen. Preis 6 Thlr. 16 Gr. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister.

So sehr auch in der neueren Zeit das Interesse des Publikums an alter Musik, namentlich an den Händelschen Kunstwerken gestiegen ist, so scheint man doch diese, nach mehren öffentlichen Aeusserungen zu urtheilen, noch bei weitem nicht von allen Seiten aufgefaſst zu haben. Die hervorstechendsten Züge älterer und namentlich der Händelschen Musik sind Wahrheit und die aus ihr geborne Kraft und Einfachheit; Eigenschaften, in denen der Karakter jener Kunstwerke eben so sehr zur Plastik und zur Objektivität, als der der neuern Kunstwerke zur Romantik und Subjektivität hinneigt. Die mehrmaligen groſsen Aufführungen Händelscher Oratorien mögen dazu beigetragen haben, die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die Kraft der Händelschen Chöre zu lenken.

Eine genauere Bekanntschaft mit den Schöpfungen des groſsen Künstlers wird vor einseitiger Auffassung bewahren, neben seiner Kraft die Tiefe seines Gefühls, die Zartheit seines Ausdrucks, neben der Wahrheit seiner Tonsprache — was man gerade bei ihm weniger vorausgesetzt hätte — süſse Schwärmerei und einen oft höchst romantischen Schwung sichtbar werden lassen. Wenn wir erkennen, daſs Händel, wie jeder Genius, alle Seiten des menschlichen Geistes aufgefaſst und dargestellt hat, so werden wir uns leichter ganz in ihn vertiefen, und dann erst — in ihm gleichsam eine neue Kunstwelt uns öffnen.

Keines der bisher in Deutschland herausgegebenen Kunstwerke Händels ist wol geeigneter, ihn von den oben angedeuteten, weniger allgemein erkannten Seiten zu zeigen, als Saul. Hat es das Gedicht (das — wol in ungebührlicher Ausdehnung — Davids Sieg über Goliath, seine Aufnahme an Sauls Hofe und die Siegesfeier, Sauls Neid, die Verfolgungen die David erleidet, Sauls und Jonathans Untergang, Davids Klage um sie und Rüstung gegen die Feinde, dazwischen als weit ausgeführte Episoden, Davids und Jonathans Freundschaft, die Verachtung und Sinnesänderung der ältern Tochter Sauls Merob, und die Liebe der jüngern Sila, umfaſst — gehindert, dem Ganzen die wirkungsvolle Einheit zu verleihen, die uns bei dem Messias und Alexandersfeste ergreift; hat der Dichter dem Komponisten öfters statt gefühlvoller Rede und karaktermalender Züge kalte Reflexion und Gemeinsprüche gegeben: so hat doch Händels Genie Gelegenheit genommen, eine Reihe der herrlichsten Tonstücke von dem mannigfaltigsten Karakter aufzustellen; und vielleicht hat eben die Beschaffenheit des Gedichtes, die Unmöglichkeit, ein einheitsvoll wirkendes Ganze zu geben, den Tondichter vermocht, viele einzelne Partien mit einer um so innigern Liebe auszuführen, sich in ihnen ganz dem Schwunge seiner Phanta-

Digitized by Google

sie und dem freien Erguſse seiner Empfindung zu überlassen und uns aus seinem Reichthume das, was die Fehler des Gedichtes dem Kunstwerke entzogen haben, mit köstlichen Gaben zu ersetzen. So mag es wol gekommen sein, daſs Händel, der sich sonst fast jederzeit mehr objektiv zeigt, in diesem Kunstwerke eine rein subjektive, ja weibliche *) Auffassung zeigt — eine solche nämlich, wo nicht blos die individuelle Auschauung, sondern Liebe und Haſs, die der Künstler gegen die vom ihm darzustellenden Gegenstände empfindet, vorherrschen. Unverkennbar ist unter andern die Rolle der Merob, bis sie ihre Gesinnung gegen David ändert — nicht begünstigt. Dagegen findet sich wol in den übrigen Oratorien Händels nicht leicht ein Karakter, der mit so viel Liebe aufgefaſst und durchgeführt ist, als der der Sila. Sila erscheint hier als eben erblühete Jungfrau, in deren schönem Herzen bei dem Anblicke des Heldenjünglings innige und doch jungfräulich scheue Liebe erwacht, die sich zuerst in die Theilnahme an dem Helden des Volkes verbirgt, dann den Hochmuth der ältern Schwester so weiblich in Davids Seele empfindet(hier die naive, zärtliche, so viel verrathende Frage: „Schönster Jüngling, wählst du dieser Stolzen Hand?) die sich endlich, die stark gewordene Leidenschaft, kühn gegen den Zorn des Königs und tausend Tod Drohende, mit dem kindlichen Glauben Hand in Hand zum Throne des Ewigen aufschwingt. Dieselbe Zartheit und Innigkeit des Gefühls verbreitet sich über den gröſsten Theil des Tongedichtes; man könnte sagen, daſs dessen Seele sich in dem Bilde der Sila abspiegelt.

Soviel, um die Stelle anzudeuten, die Saul unter den Schöpfungen Händels einnimmt. Eine weitere Zergliederung des Kunstwerkes sparen wir auf eine andere Gelegenheit. Nicht blos Konzertgeber und Vorsteher von Singvereinen, sondern auch alle Freunde gefühlvollen Gesanges werden in diesem, in Hinsicht der Ausdehnung eben so, als in Hinsicht der Kunst und Schönheit groſsen Werke, eine sehr angenehme und reichhaltige Ausbeute finden. Rec. erlaubt sich nur noch hinsichtlich der Instrumentation anzumerken, daſs nach zwei ihm vorliegenden, zu London geschriebenen Partituren der Triumphgesang nach Davids Siege mit einem Carrillon (Glockenspiel oder Strohfiedel) begleitet wird. Wie mancher neuere Komponist, der bei weitem nicht so ernst ist, als Händel und seine Zeitgenossen, würde Bedenken tragen, in einem ernsten, biblisch-historischen Werke von einem solchen Mittel Gebrauch zu machen — aus Furcht vor dem Vorwurfe des Spielenden und Kleinlichen. Händel hatte dieses Bedenken nicht. —

Das erste Lob, das Rec. dem Herausgeber ertheilen muſs, ist, daſs er das alte Meisterwerk ganz vollständig gegeben hat, sogar eine schöne Arie (2. Abtheil. S. 42) die in einer der dem Rec. vorliegenden, sonst vollständigen Partitur fehlt und wahrscheinlich später eingelegt ist. Man hat dieses Verfahren nicht immer als lobenswerth anerkennen wollen und eine Aussonderung der „schwächern, veralteten, ungenieſsbaren“ Theile der alten Meisterwerke vorgezogen. — Die Gründe, welche von dem Anspruche jedes Werkes auf Integrität und von der Unberufenheit eines jeden, das Werk eines andern zu metamorphosiren und zu verschneiden, gegen diese Maxime aufgestellt werden können, sind bekannt, oder leicht zu finden. Allein es tritt noch ein wichtiges Bedenken von einer andern Seite dazu; dieses ist: daſs man durch Verschneidung eines ältern Werkes nach den (eingebildeten) Ansprüchen einer neuen Zeit sich und dem Publikum in der That den besten Genuſs aus dem Werke raubt.

Niemand ist nämlich von dem Einflusse seiner Zeit ganz frei und der Künstler mag sich auch nicht von ihm befreien, sondern benutzt vielmehr, was die Gegenwart ihm giebt, als die nächsten Mittel zu seinem Zwecke. Jedes Werk ist das Produkt der Individualität seines Schöpfers und der Zeit, in der es entstand; nur der kann es folglich ganz auffassen, der sowol jene, als diese kennen gelernt hat. Wollen wir also ein Werk ganz genieſsen, ganz in die Idee des Schöpfers eindringen, so

*) Der Mann urtheilt nach Gründen und Gegengründen, das Weib wägt Zu- und Abneigung.

Digitized by Google

dürfen wir uns der Betrachtung dessen, was an ihm (anscheinend) bloſses Zeitprodukt ist, nicht entschlagen. Nicht allein bessere Auffassung des Werkes wird durch dessen vollständige Anschauung gewonnen, sondern für den Forscher auch ein höchst interessantes Bild der Zeit, in der es geschaffen wurde und ein Beitrag zur innern Kunstgeschichte, die uns — noch fehlt.

Wenn nun hier noch der Einrichtung der Pianoforte-Begleitung Erwähnung geschehen muſs, so kann Rec. nicht unterlassen, zuvor anzudeuten, welches er für das Ziel ansieht, nach dessen Erreichung bei Verfertigung von Klavierauszügen gestrebt werden sollte. Die Begleitung des Pianoforte tritt an die Stelle des Orchesters, sollte uns also, soviel wie möglich, dieses ersetzen. Da ist nun aber keinesweges alles gethan, wenn die Töne, welche dem Orchester zuertheilt sind, im Klavierauszuge wiedergegeben werden; denn der Klang und Karakter des Pianoforte ist bekanntlich von dem der Orchester-Instrumente so himmelweit verschieden, daſs derselbe Ton, dieselbe Melodie, statt auf der Klarinette, dem Horne, dem Violoncelle, auf dem Pianoforte vorgetragen, oft eine bei weitem verschiedene Wirkung macht. Die Verschiedenheit der Behandlungsweise ferner macht es oft geradezu unthunlich, die Töne eines Instrumentes auf das andere gleichsam wörtlich zu übertragen. Endlich ist es gar unmöglich, auf diesem Wege die Bedeutung des Wechsels der Instrumente und ihrer verschiedenen Kombinationen darzustellen. Kurz, es sollte mehr danach gestrebt werden, nicht die Noten der Partitur, sondern den Sinn, die Bedeutung der Orchesterpartie wiederzugeben und hierzu dürften und müſsten nicht von fremden Instrumenten unpassende Mittel entlehnt, sondern jede Eigenthümlichkeit des Pianoforte benutzt werden, um das möglichst zu ersetzen, was an dem Schmelz der Blasinstrumente, an der Bindung der Bogeninstrumente und an der Karaktermannigfaltigkeit und Gröſse des Orchesters doch nun einmal verloren gehen muſs.

Rec. kennt keinen einzigen Klavierauszug, der diese Tendenz deutlich gezeigt und vollkommen erfüllt hätte. Auch von dem vorliegenden gilt dies und in der That ist die Musik in diesem Punkte weit hinter der Poesie in ihrer Beschäftigung mit Uebersetzung zurückgeblieben. Sollte ein Vergleich angestellt werden, so würden wir unsere Klavierauszüge etwa auf der Stufe finden, auf welcher z. B. Eschenburgs Shakespeare steht. Einen Schlegel haben wir noch nicht. Uebrigens muſs, um gegen den Herrn Herausgeber kein unrichtiges Urtheil zu veranlassen, angemerkt werden, daſs seine und die allgemeine Behandlungsart einer Händelschen an Instrumentation in Vergleich zu der der neuern Zeit so wenig reichen Partitur ungleich weniger einträglich ist, als dies bei neuern Kunstwerken eines Beethoven und anderer der Fall sein würde. Wenn aber nun einmal — um im Bilde zu bleiben — wörtlich übersetzt werden soll, so ist das Streben des Herrn Herausgebers, die Partitur möglichst vollständig zu geben und wo möglich auch den Gang der einzelnen Stimmen anzudeuten, der an manchen Stellen (1. Abth. S. 44, 60. 2. Abth. S. 9.) sehr interessant ist, lobenswerth, oder vielmehr unerläſsliche, aber von manchem vernachlässigte Pflicht. Bei dem jetzigen Stande des Pianofortespiels darf man voraussetzen, daſs ein bei weitem gröſserer Theil des musikalischen Publikums fähig ist, mehrstimmige Sätze aufzufassen und vorzutragen. An wenigen Stellen muſste, wenn nicht jenes Streben aufgegeben und wesentliche Schönheit des Originals aufgeopfert werden sollte, dem Pianoforte mehr zugemuthet werden, als die meisten Spieler von Klavierauszügen wünschen werden (2. Abtheil. Chor 1.) Wo dies ohne Noth geschehen, wo die Begleitung überladen, oder deren Fluſs aus zu weit getriebener Rücksicht auf Vollständigkeit vernachlässigt und der Gang der Hauptmelodie durch entbehrliche Nebennoten verdeckt worden ist (1. Abth., S. 35. 2. Abth., S. 69 und 104) da kann natürlich auch die gute Intention nicht zur Rechtfertigung gereichen. Auch kann Ref. es nicht billigen, daſs, jedoch nur an einer einzigen Stelle (1. Abtheil., S. 23., Syst. 2., Takt 4 und 5.) in der Tenorbegleitung der karakteristische Gang ohne Noth unterbrochen ist.

Digitized by Google

Dagegen hat der Herr Herausgeber viele in den englischen Partituren unausgefüllte und mangelhaft, oder offenbar unrichtig bezifferte Stellen recht sinn- und geschmackvoll ausgefüllt. Vor anderm ist hier die muthmaſslich eingelegte (2. Abth., S. 42.) und eine andere (2. Abth., S. 81.) so wie der überaus schöne Klaggesang Davids um Jonathan (2. Abth., S. 87.) zu erwähnen.

Stich und Papier sind gut und die wenigen Druck- oder Schreibfehler leicht zu erkennen.

Galliani.

III. Korrespondenz.

Schreiben aus Neubrandenburg. November 1825.

Die Zwillingstöchter des Hrn. Professors Lithander aus Greiſswalde, Karoline und Eva, erfreuten uns am 13. d. Mts, in einem Konzerte bei fast überfülltem Saale und erndteten rauschenden Beifall. Schon 1820 hörten wir einmal beide, damals noch fast Kinder. Aber welche klassische Ausbildung haben sie seitdem durch ihren würdigen Vater erhalten! Diesmal sangen sie eine Arie aus Ermione, ein Duett aus Aurelian, beides von Rossini und ein von ihrem Vater variirtes venetianisches Fischerlied für zwei Stimmen. Wir glauben, daſs nur Zwillinge in solchem Einklange singen können und Jeder war erfreut, als die Bitte um Wiederholung freundlich erfüllt wurde. Die Künstlerinnen sangen ohne alle Begleitung und aus dem Kopfe; zwischen den einzelnen Variationen ward auf dem Flügel ein kleines Ritornell eingelegt, wobei man nur mit Erstaunen die Festigkeit der Stimmen bewundern konnte, welche auch nach den schwierigsten Gängen nicht um das Geringste gewichen waren. — Vergleichend würden wir Karolinens Stimme als voller, Evas Gesang als genialer bezeichnen. Beiden merkt man an, daſs der Gesang einer Schulz ihnen als Muster vorschwebte. — Auf dem Flügel hörten wir diesmal nur Karoline, welche die Variationen des Liedes: „Au clair de la lune“ von Moscheles mit Leichtigkeit und Genauigkeit vortrug. — Der hiesige Singverein führte im 2ten Theile Schillers Glocke von Romberg mit Beifall aus und der Antheil, den hiesige und auswärtige Kunstfreunde dem Konzerte schenkten, verdient dankbare Anerkennung. — Die jungen Künstlerinnen gehen, wie es heiſst, über Stettin nach Berlin. Möge ihnen dort der Fleiſs gelohnt werden, welchen sie aufgewendet haben, um überall als Lieblinge Polyhymnias begrüſst zu werden.

Wien.

(Schluſs aus No. 50.)

Auch die Gesellschaft der Leopoldstädter-Bühne, wiewohl in ihrer Wirksamkeit bedeutend gehemmt durch die noch immer fortwährende Unfähigkeit des allbeliebten Komikers Raymund, legte keineswegs die Hände müſsig in den Schooſs, sondern brachte, nebst den Reprisen so manchen Gerichtes Gerngesehen, auch einige recht glücklich (!) gewählte Novitäten in die Scene. Solche waren, in chronologischer Folgenreihe:

1) „Perseus und Andromeda,“ oder: „Die beiden Harlekine.“ Groſse Pantomime mit Maschinen, Flugwerken und Gefechten in zwei Aufzügen von Rainoldi. Musik von beliebten Meistern.

2) „Jakob in Wien.“ Posse mit Gesang in 3 Aufzügen. Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Gefiel und wurde ein Repertoire-Stück.

3) „Das lustige Beilager“ mit Müller's derb komischer, aber auch von frivoler Humoristik übersprudelnder, wahrhaft nationeller Tondichtung, ist immer und bei einer so befriedigenden Rollenvertheilung doppelt willkommen.

4) „Evakathel und Schnudi,“ oder: „Die Belagerung von Ypsilon.“ Karrikatur-Oper in 2 Aufzügen von Perinet. Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Zwar dem Zuschnitte nach etwas veraltet, doch allerwegs ein originelles Aktenstück, als Denkmal der guten, lebenslustigen und genügsamen Zeiten.

5) „Tisch'l decke dich!“ Lokales Zauberspiel in 2 Aufzügen von Adolph Bäu-

Digitized by Google

erle, mit Musik von Wenzel Müller. Machte so wenig als bei seinem ersten Erscheinen — vor ein paar Jahren — besonderes Glück, und wird — gleich so manchem Mittelgut — nachsichtsvoll tolerirt.

6) „Der goldene Fächer,“ oder: „Arlequin als Schmetterling.“ Groſse Zauberpantomime von Rainoldi, Musik vom Kapellmeister Volkert. Die bei dieser Bühne sonderlich in dieser Spektakel-Gattung vorherrschende, wirklich ans märchenhafte gränzende Präcision des Maschinenwesens läſst nichts zu wünschen übrig und erwirbt dergleichen Vorstellungen jederzeit den ungemessensten Beifall.

7) „Antonius und Kleopatra,“ Posse von*) A. v. Kotzebue. Die Musik quodlibetartig zusammengestellt aus mehrern beliebten Opern.

8) „Das Gespenst auf der Bastei.“ Lokal-Posse, als Parodie der Geisterkomödien von Karl Meisl. Musik vom Kapellmeister Volkert. Hr. Lang — des vielseitigen Raimund's Supplent — betritt nicht ohne Geschick seines Vorgängers Fuſstapfen u. setzt sich immer fester in der Gunst der Freunde des Komus.

9) „Der lustige Fritz,“ oder: „Schlafe, träume, steh' auf, kleide dich an und bessere dich! Märchen neuerer Zeit in 2 Handlungen von K. Meisl, Musik von Volkert, worin Herr Lang ebenfalls als ein recht annehmbares Surrogat erschien.

10) „Johann von Wieselburg.“ Quodlibet als Seitenstück zur Oper: Jean de Paris, von Gleich; Musik vom Kapellmeister Roser. Neu in Scene gesetzt. Endlich: zwei beliebte Pantomimen von dem erfindungsreichen Choreographen Rainoldi.

11) „Die Pagen,“ oder: „Die unbekannte Braut,“ mit Musik von verschiedenen Meistern; und:

12) „Scheintodt, Spadifankerl und Schildwache auf einem Posten,“ oder: „Die furchtsamen Streichmacher,“ vom Kapellmeister Volkert komponirt. —

Seit dem 19. August ist nun auch das Theater an der Wien wieder eröffnet worden. Der Königl. baiersche Schauspiel-Direktor des Isarthor-Theaters in München, Herr Karl, hat es vorläufig bis zum ersten November gepachtet und giebt darin mit seiner auf den Fluten der Ister anhergespülten Gesellschaft tagtäglich Gastvorstellungen. In dem als Elenchus präsentirten Avis aux spectateurs sagt Herr Karl unter anderm: „daſs es ohne ihn — platterdings unmöglich gewesen wäre, in diesem Lokale ferner fortzuspielen,“ — eine Ansicht, welche das hiesige Publikum billig zu bezweifeln wagt, wasmaſsen der früher bestandene Künstlerverein die Rivalität mit den Nachfolgern keineswegs scheuen darf, und es klar am Tage liegt, auf welche Seite sich die Wagschale neigen würde. Nur die immer mehr und mehr sich anhäufenden Rückstände, nicht der Mangel an Kräften haben die einstweilige Auflösung herbeigeführt. — Weiter heiſst es: „die Anstalt selbst gewinnt, indem die Pacht ein sicheres Erträgniſs abwirft, die verabschiedeten Individuen wieder eine Anstellung finden und die unterbrochene Wirksamkeit neuerdings hergestellt wird.“ Auch diese scheinbaren Axiomata bemängelt ein Diabolus rotae, denn pro primo: flieſst der Pacht-Schilling — wie alle Welt weiſs — in einen Säckel, aus welchem zur Tilgung der verfallenen Gagen nichts zum Vorschein kommt. Pro secundo: haben von den entlassenen und suspendirten Mitgliedern nur wenige ihre Haut für dreiſsig Silberlinge verhandelt; die überwiegende Mehrzahl derselben wandelt noch immer insolvent ihren Gläubigern unter der Nase herum, bemüht, deren trübseliges Antlitz durch Leporellos Trostspruch zu erheitern: „Sie bekommen gewiſs Ihr Geld; nur warten müssen Sie!“ — Somit ergiebt sich denn, pro tertio: daſs die wiederhergestellte Wirksamkeit allenfalls den gegenwärtigen Interessenten, nicht im geringsten aber der wirklich leidenden Partei zum Nutzen gereichen kann. Solches hat auch der Erfolg bestätigt, denn, wenn man wenig ausgiebt und viel einnimmt, so muſs die Bilanz vortheilhaft ausfallen und der Kalkul auf die Neugierde einer Volksmenge von 300,000 Seelen sich probehaltig erweisen.

*) Von? — Nach — D. Red.

Digitized by Google

Indem nun das interimistische Direktorat sich mit dem Opernwesen weder befassen will noch kann, so hat auch Schreiber dieses, als autorisirter musikalischer Referent, nur wenig damit zu schaffen, und findet sich demnach geneigt, die Sache brevi manu abzuthun. —

Unter den bisher gegebenen Vorstellungen gehören also nur vor unser Tribunal:

a) „Die Räuber auf dem Kulmerberge, wobei ein decimirtes Orchester oft und besser gehörte Ouvertüren aufspielte, auch sechs Paar Männlein und Weiblein circa 24 Takte zum Abendsegen absangen.

b) „Fausts Mantel," oder „Staberl in Floribus," mit theilweise beibehaltener Musik von Wenzel Müller. — Herr Karl selbst produzirte sich als Solosänger in einem Strophenliede auf die Melodie der schönen Minka. — Diese Farçe allein hat ihm wahrscheinlich seine ganze Unternehmung gedeckt. Der Zweck heiligt die Mittel. — Warum strömt wohl das Volk wie unsinnig herbei? Es lacht gerne und Karrikaturen, wie sie Herr Karl aufstellt, wirken allerdings drastisch auf das Zwergfell. Klüglich erwogen hat auch der Pfiffikus gleich beim Beginnen seiner Entreprise das Leggeld um ein Drittheil verringert.

c) „Der Kampf mit dem Drachen." Historisch-romantisches Schauspiel in 4 Aufzügen, nach Schillers Ballade; Musik vom Herrn Röth, Königl. baierschen Hofmusikus; etwas, so einem Chor ähnlich sah und Entreakte, um die sich keine Christenseele kümmerte. Das Ganze machte kein Glück: denn das hoch komische ist die eigentliche Region, worin diese tüchtig eingehetzte Gesellschaft sich mit ungezügelter Freiheit bewegt. Zum Ueberfluſse sind in unsern aufgeklärten Zeiten Tempelherrn und Vehmrichter sogar auf der Bühne verfehmt, und selbst die Hauptpointe: ein zweiter Sanct Michael auf dem schnaubenden Streithengst, zwei respektable Fleischerhunde, und ein mit allen Farben des Regenbogens recht grell herausgeputztes Ungethüm, welches nur den vernunftlosen Bestien einiges Schrecken einzujagen vermöchte, brachte einzig die beabsichtigte Wirkung bei den im Paradiese gratis einquartierten Metzgerknechten hervor, welche ihren vierbeinigen, mit einer Stentorstimme ausgerüsteten Zöglingen, wiewohl dieselben ihre Rollen schlecht memorirt hatten und anstatt eine Avant-, eine Arrier-Garde repräsentirten, demungeachtet aus vollem Halse zujauchzten.

d) „Der Kopf von Eisen," oder: „Der Flüchtling." Schauspiel in 3 Aufzügen, frei nach dem Französischen von K. W. Schall; Musik von Riotte; ut supra — helles reines Wasser: nach der alten Regel: „wie das Geld also die Waare."

Am 1sten September wurde im landständischen Saale die dieſsjährige Schluſsprüfung der Zöglinge des Musik-Konservatoriums öffentlich im Beisein eines ausgewählten Kreises von Kunstfreunden, Kennern und Meistern, abgehalten. Sämmtliche Leistungen genügten selbst den strengsten Anfoderungen und lieferten die überzeugendsten Beweise von dem augenscheinlichen Gedeihen dieser segenbringenden Anstalt, welche mit solchem Geiste geleitet, mit so vieler Liebe und Theilnahme gehegt und gepflegt wird.

Das zahlreiche Instrumentalorchester, die Verstärkung des Grundbasses, der Trompeten und Pauken abgerechnet, blos aus Eleven bestehend, führte die gleich dem Phönix sich ewig verjüngende Pracht-Ouvertüre der Zauberflöte und jene so höchst karakteristische — zum Nachtlager in Granada — vom Hrn. Kapellmeister Umlauf, eben so feurig, als treffend nüancirt mit scharf bezeichneten Abstufungen von Schatten und Licht durch. Zwei Sängerinnen mit wunderlieblichen Flötenstimmen, Fräul. Tewils und Emmering, trugen ein Duett aus Bianca e Talliero ganz nach dem Vorbilde jener Gesangvirtuosen vor, die solchen, Hesperidens mildem Himmel entsprossenen Tonstücken erst das wahre Leben, Wärme und Kolorit einzuhauchen verstehen; und in einem Vokalchor, blos für Sopran- und Altstimmen vom Hrn. Hofkapellmeister Eibler komponirt, zeigten sämmtliche Schüler und Schülerinnen das trefflichste Portamento, die gröſstmöglichste Sicherheit und Reinheit der

Intonation, verbunden mit einem seelenvollen Gefühl und Ausdrucke.

Die jungen Solospieler zeichneten sich in folgenden Konzertsätzen ganz vorzüglich aus;

1) Herr Ernst, welcher in Violin-Variationen von Mayseder die Versammlung zu einstimmiger Bewunderung und ungetheiltem Jubelbeifall hinriſs.

2) Herr Hirsch, in einem Rondeau von Romberg, für die Flöte arrangirt.

3) Herr Ullmann, in Variationen für die Hoboe, von Vogel, durch einen reizenden Ton, und ungemeine Fertigkeit.

4) Herr Herzog, in einem Konzertino für die Klarinette von K. M. v. Weber.

5) Herr Eisler, in Variationen für das Fagott, von Kummer.

Wenn jedes Ding eine Schattenseite hat, so dürfte diese hier keineswegs die Wahl, vielmehr die Zahl der gegebenen Musikstücke sein; denn 16 groſse, wenn auch verschiedenartige Gerichte vermöchten wohl selbst einen musikalischen Gourmand zu übersättigen, und es ist ja allbekannt, daſs mitunter auch des Guten zu viel geschehen könne.

Das Musik-Konservatorium hatte vor kurzem zum ersten Male die Ehre, durch einen Besuch seines erhabenen Protektors, des Erzherzogs Rudolph, Kardinal-Erzbischoffs von Ollmütz beglückt zu werden. Bei diesem erfreulichen Ereignisse produzirten sich die geschicktesten Zöglinge, sowohl vereinzelt, als in vielstimmigen Sätzen, und errangen durch ihre Geschicklichkeit — als Resultat angestrengter Verwendung — die huldreiche Zufriedenheit des gütigen Beschützers.

Novitäten sind nur wenige aus den Pressen hervorgegangen. Zu den interessantesten gehören neue Violin-Variationen von Maiseder. — Der junge Komponist Schubert fährt unermüdet fort, Lieder zu schreiben, seine Erstlinge, sonderlich der Erlenkönig haben ein Publikum gefunden, das sich jedoch allmählich zu vermindern scheint. Auch eine Messe aus seiner Feder hat Diabelli verlegt. Balladen gelingen besser.

Die gesuchteste, gangbarste Waare bleiben immer noch die Favorit-Gesänge aus den Possen der Vorstadt-Bühnen.

Bei dem thätigen Buchhändler Strauſs ist eine Pränumeration eröffnet auf Johann Georg Albrechtsbergers sämmtliche theoretische Schriften, welche neueste, systematisch geordnete und mit Zusätzen vermehrte Ausgabe ein Schüler des verewigten Tonmeisters, Herr Kapellmeister von Seyfried, besorgt. Der erste bereits erschienene Band hat eine günstige Aufnahme gefunden und verheiſst dem kostspieligen Unternehmen den wünschenswerthesten, kaum gehofften Fortgang. Immer ein glückliches Omen in einem Jahrhundert, wo jeder Vielwisser sein und Niemand etwas gründliches erlernen will.

Von einer erneuerten Entreprise des Hrn. Barbaja ist ferner gar keine Rede mehr und das Kärntnerthor-Theater steht abermals verödet. Dennoch befindet sich sein Geschäftsführer, Herr Duport, noch immer in Wiens Mauern und, wie man mit Grund zu glauben wähnt — gewiſs nicht umsonst. Eingeweihte Diplomatiker nennen solches Manöver: laviren, einen einstweiligen Waffenstillstand, um sodann mit frischen Truppen die Schlacht zu beginnen. So viel ist notorisch bekannt, daſs seine Propositionen, hinsichtlich eines Zuschusses, von der höchsten Behörde nicht genehmigt wurden.

Paris, den 15. November 1825.

Gestern hatten wir das Vergnügen, eine deutsche Sängerin, Madame Schütz, aus Wien jüngst von Amsterdam hierher gekommen, im italienischen Theater auftreten zu sehen. Malcolm in Rossini's Donna del Lago war die Debutrolle. Diese Sängerin, die wie wir hören von der Direktion auf mehre Jahre engagirt ist, wird eine treffliche Acquisition für die hiesige Bühne sein. Eine schöne reine wohlklingende Kontrealt-Stimme, gute Scala, groſse Leichtigkeit in den Koloraturen und überhaupt eine groſse Kehlengewandheit, das sind die Eigenschaften, die das Publikum so bestechen, daſs lauter allgemeiner Beifall ihr in dieser undankbaren Rolle wurde, auch als Schauspie-

Digitized by Google

lerin scheint uns diese Sängerin, die eine sehr schöne Frau ist, sehr gewandt, doch behalten wir uns vor, darüber, so wie überhaupt über ihr Talent mehr und ausführlicher zu sprechen, wenn wir sie öfterer gehört. Rubini (Rodrigo) jetzt der Liebling der Pariser, war unübertrefflich in einer, im 2. Akte eingelegten Kavatine, die solches furore machte, daſs er sie wiederholen muſste. Unstreitig ist dieser Sänger einer der ausgezeichneten lebenden Tenore; eine volle kräftige Bruststimme und ein seltenes Falset, viel Stärke und Gefühl, dies sind die Eigenschaften, die vergessen machen, daſs er ein schlechter Schauspieler ist. Madame Mombelli (Elena) hat seit einiger Zeit sich mehr die Gunst des Publikums erworben und besonders sagt ihr diese Rolle zu; das Duett im 2. Akt, sang sie mit Rubini meisterhaft. Sie reist in einigen Tagen nach Italien, wo sie das Karneval über in Venedig weilen wird. Mad. Schiasetti folgt ihr in kurzem nach.

... Nächstens verspricht man uns die Semiramis, worin Madame Fodor debutiren soll. Erst am vergangenen Sonnabend ist das neue italienische Theater oder besser gesagt, der neu restaurirte Saal Favart geöffnet worden. Er ist merklich verändert, denn der alte häſsliche Saal ist in ein schönes, höchst brillantes Schauspielhaus umgewandelt worden; es ist erfreulich zu hören, daſs das Werk von einem Deutschen vollführt worden, da Herr Hüttorf von der Regierung dazu beauftragt worden und sich die allgemeine Zufriedenheit der Kenner und des Publikums erworben hat. La Dame blanche von Boieldieu, Text von Scribe ist die erste Oper, die man im Theater Feydeau erwartet; es wird fleiſsig daran studirt und voraus sagt man viel Gutes davon, wozu wol der ausgezeichnete Name des Komponisten berechtigt. Eine zweite neue Oper: Fiorilla von Auber, Text gleichfalls von Scribe, war bereits ganz einstudirt und muſste, da Madame Pradher bedeutend krank wurde, zurückbleiben; man weiſs nicht, wann sie herankommen wird, da die Proben von Bertons Oper: La mère et la fille, Text von Dupaty, auch in einigen Tagen beginnen sollen. Im Odeon hat man eine französische Uebersetzung der Donna del Lago mit vielem Erfolge gegeben und studirt jetzt Preciosa ein, die binnen kurzem in Scene gehen wird, nachher soll, wie es heiſst, Euryanthe und dann Fidelio gegeben werden. In der groſsen Oper lacht man über die Oper Don Sancho, wozu der kleine List eine mehr als kindische Musik gefertigt hat; ohne Zweifel wird dieses Unding in einigen Tagen vom Repertoir verschwinden. K. v. R.

Aus Ungarn.

Pesth. Wir erfreuen uns neuerdings eines sehr werthen Gastes. Madame Laroche, vom Brünner Theater, erschien bisher als Isabella in der Italienerin, als Antenor in der Zelmira und als Taukred. Diese Sängerin besitzt eine volltönende Stimme, welche selbst in der höchst seltenen Tiefe noch kräftig, biegsam und wohlklingend heraustritt. Musikalische Festigkeit, nebst einer in kunstgerechter Schule erworbenen soliden Methode sind unverkennbar. Ihr Spiel ist anständig und vorzüglich gewandt in Männerrollen. Sie erhielt allgemeinen Beifall, welchen sie bescheiden mit den verdienstvollen Mitgliedern unserer Operngesellschaft, den Damen Pfeiffer und Roser, den Herren Babnigg, Fischer und Zschische theilte. —

Ein anderer, nicht minder willkommener Besuch war Madame Hölken aus München. Sie hat sich erst seit kurzem der Bühne gewidmet, woraus die Befangenheit in ihrer Auftrittsrolle — Emmeline leicht erklärbar wird. Dagegen glich ihr zweites Erscheinen — als Prinzessin von Navarra — einem Triumphzuge; Gesang und Spiel müssen unverbesserlich genannt werden.

Wenn über die seelenvolle Schweizerfamilie an diesem Abende ein unerbittliches Fatum zu walten schien, nichts recht zusammen gehen wollte, und mitunter kaum denkbare Böcke geschossen wurden; so gehörte der melodienreiche Johann von Paris zu den glänzendsten Vorstellungen, deren wir uns erinnern. Nebst der trefflichen Debutantin war jeder an seinem Platze; die Herren Babnigg, Fischer und Demini, als Johann, Seneschall und Wirth — ein seltenes Kleeblatt; wie Dem. Kondorussi, die gewöhnlich vernachläſsigte Partie der Lorezza zu einer Bedeutenheit erhebt, muſs man selbst sehen, und wiewol Dem. Roser sich nicht ganz im Pagenkostüm zurecht fand, so entschädigte dafür reichlich ihr schmelzender Gesang, vorzüglich im Troubadour-Trio. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Digitized by Google

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 28. Dezember. Nro. 52. 1825.

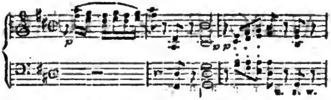
II. Recensionen.

Grande Sonate brillante pour le Pianoforte, composée etc. par J. N. Hummel. Op. 106. Preis 1 Rthlr. 12 Gr. Paris, bei Schlesinger.

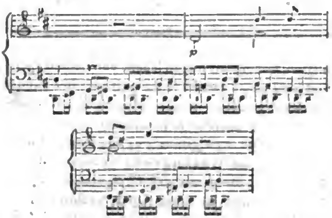
Man kann sich nicht wundern, wenn Pariser Referenten bei der Zusammenkunft vieler Virtuosen auf dem Pianoforte*), den Hummel gar nicht mit den andern vergleichen mochten. Wie verschieden ist auch Hummels geistige Richtung von der eines bloſsen Virtuosen; und obschon das Klavier den gröſsten und bedeutendsten Theil seiner Produktionsgabe und seiner Künstlerleistungen ausmacht, so wird doch Jeder gewiſs mit gebührender Anerkennung anderer Leistungen eingedenk sein, mit denen sich sein Geist würdig beschäftigte, an denen sein höherer Künstlerberuf sich bewährte, kurz an welchen höheren musikalischen Leistungen sein Geist zu einer schönern Reife gedieh, als man von einem bloſsen Virtuosen zu erwarten berechtigt ist. Mag immerhin seine Oper: „Mathilde" nicht zu den glänzendsten Produkten des Opern-Repertoir's gehören, mögen immerhin seine herrlichen Kirchenkompositionen, namentlich eine Messe von ihm, weniger gekannt sein, als sie es verdienen: es war warlich nicht sein Schade, daſs er sie nur überhaupt schrieb! Auch ein Klavier-Komponist muſs, wenn er nicht als ein üppiger Pilz in seiner Blüthe bloſs angesehn und bewundert werden und nach Ablauf des Jahres verfaulen will; sondern statt dessen ein nützlicher, fruchttragender Baum sein will, der alljährlich seine Früchte, durch eignen Lebenssaft angetrieben, von neuem spendet und nach kurzer Ruhe mit gleicher Freude dankbar genossen wird, — auch ein Klavier-Komponist muſs sich in mehren Zweigen der Komposition wenigstens versuchen; er muſs vor allem die Gesangs-Komposition fleiſsig bearbeiten, diese mit der Orchester-Komposition, vielleicht in einer Oper, verbinden; aus der Quelle aller vollkommnen, guten und schönen Töne, aus der Komposition für die Kirche schöpfen, und gleichfalls sich selbst in ihr versuchen: dann wird sich auch ein klassisches, geistiges Leben über die kleinste Klavier-Pieçe, die er schafft, segensreich verbreiten, er wird nicht einseitig sich selbst in dem Pfuhl der Passagen ersäufen und die bessern Kräfte, die höhere Perfektibilität seines musikalischen Talents nicht unterdrücken, sondern er wird sie kennen lernen, sich ihrer mehr und mehr bewuſst werden. Möge man nicht triumphirend die Namen Dussek, Klementi, Kramer u. a. dieser hier aufgestellten Meinung entgegen halten. Diese Männer gehören noch zu sehr unserer Zeit an, um über sie unbefangen zu urtheilen. Die Mehrzahl ihrer überhäuften Klavierschöpfungen möchte nur zu deutlich von ihrer Einseitigkeit zeigen, wenn ihr groſses Talent auch einzelne vorzügliche Werke schuf, die aber mit ihrem ganzen Leben doch sehr theuer erkauft sein dürften! Auf unserer höheren Klavierseite stehen die Männer: Haidn, Mozart, Beethoven, Maria v. Weber (hat nur vier Sonaten geschrieben) und auch unser Meister Hummel. Dieses neue Werk, an Erfindung, wie an Durchführung gleich groſs, beginnt mit einem Allegro moderato, ma risoluto in Ddur

*) No. 26. und 27. S. 211. und 217.

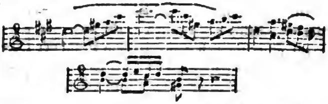
Digitized by Google



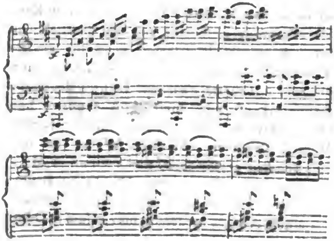
Nach mehren Biegungen der ersten Figur erscheint die Haupt-Passage

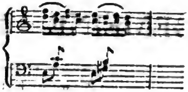


eben so gediegen als interesant. Der Seitensatz ist eine Kantilene voll süſser Lieblichkeit, herzlicher, unvergeſslicher Zartheit:



aus der der empfindungsvolle Sänger deutlich hervortritt Sie ist eine ganze Seite mit steigendem Interesse fortgeführt, mit natürlichen und doch effektvollen modulatorischen Wendungen versehen und beschlieſst mit einer feurigen, delikaten Passage:





die erste gehaltvolle Reprise, wie gewöhnlich in A-dur.

Die zweite Reprise singt noch ausführlicher die Kantilene der ersten, aber — in F-dur; bearbeitet kühn im Modulationstheile, und sehr schwer, die erste Figur des Hauptthemas oben, und faſst die Ideen des ersten Theils in bekannter Ordnung auf. Der ganze Satz ist wahrhaft groſs und macht einen bleibenden, schönen Eindruck auf den Hörer. Noch gröſser und die erhabne Empfindung des ersten Satzes steigernd ist das Scherzo all' antico, D-moll, welches bei einer seltenen klassischen Kraft eine vortreffliche Stimmenführung aufweist, in welcher jeder Klavicinist das gebundene Spiel anwenden und vervollkommnen kann. Die Alternative in D-dur schlieſst sich freundlich, aber doch ähnlich, sehr wohlthuend an. Der erste Theil in D-moll wird ohne Wiederholung gegeben, und schlieſst groſsartig in einem verhallenden D-dur-Akkorde. Das Larghetto in A-dur kam uns langweilig und matt vor.

Finale, Allegro vivace, in der herrschenden Tonart D-dur ist sehr gearbeitet, im gebundenen Fugenstyl fast durchgängig gehalten, äuſserst schwierig in der Ausübung, daher zum anhaltenden Studium sehr auffodernd, wenn es rein und sicher ausgeführt werden soll. Die beiden vorletzten Seiten erheben sich ganz zur Fuge, die letzte Seite ist ein das ganze Werk würdig besiegelnder Schluſs. Viele Klavicinisten dürften bei dem tiefen Ernst dieses Finale's den Muth sinken lassen und die Hoffnung verlieren, es beharrlich zu erlernen, da es an interessanten Motiven nicht so reich ist, als die beiden ersten, mit Jugendfeuer empfangenen Sätze. Indeſs verdienen diese beiden ersten Abtheilungen der Sonate schon allein, von fertigen Klavierspielern gekannt und ausgeführt zu werden und wir hoffen auch, daſs das ganze Werk ein Gegenstand gründlichen Studiums werde; denn man ist es dem genia-

Digitized by Google

len Komponisten der Fis-moll-Sonate, welche wol seine schönste Zierde bis jetzt sein dürfte, und dem erfreuenden Meister der bella Capriccioso, der lieblichsten seiner Gaben, schuldig, dieses ernstgereifte Manneswerk nach Kräften zu besiegen. Und welcher Gewinn entspringt aus der Ausübung aller seiner Werke, namentlich derer für das Konzert geschriebenen, für die Behandlung des Instruments! Wie merklich veredelt und verfeinert der Klavicinist den Anschlag, Reinheit und Gediegenheit der Ausführung bei Hummelschen Kompositionen! Wenn man auch nicht die blitzende Genialität eines Webers in den einzelnen Gedanken, die phantasievolle Ideen-Anregung eines Beethoven in den Hummelschen Produkten findet, so ist doch der Zauber der Lieblichkeit und die klassische Eleganz des Mozart in einem gesteigerten und für die jetzige Zeit erfoderlichen Grade reich vorhanden. Merkwürdig ist auch dem Beobachter aller Werke Hummels, daſs er täglich in seinen Werken jünger wird, und seine individuelle Eigenthümlichkeit immer mehr geltend macht, wahrscheinlich, weil er sich mehr und mehr von dem Einflusse Mozart's los macht.

v. d. O..r.

Sechs Bagatellen für das Pianoforte, von L. v. Beethoven. Op. 126. Mainz bei Schott.

Unter diesem sonderbaren und bescheidenen Titel giebt der groſse Meister seinen Verehrern von Zeit zu Zeit kleine Klavierstücke, die, wie fast alles, was aus seiner Feder flieſst, mitunter nicht geringen Werth haben. Sie sind nicht immer leicht, ja sogar zuweilen schwer auszuführen. Besonders gehört ein öfteres Hören dieser Skizzen dazu, ehe man die wahre, geistige Bedeutung, die ihnen wol zum Grunde liegen mag, herausfindet. Hat man sie oft gehört, so erscheinen sie wie Keime, aus denen sich mitunter wol sehr viel hätte entwickeln lassen. Sie wollen nicht blos gespielt, sondern mit einer gewissen geistigen Anregung willig empfangen sein. No. I. Andante, con moto, cantabile, e compiacevole. G-dur. Ein Ariettchen, welches die Empfindung erweckt, die wohl im Lenz uns umzieht, wenn wir ein sorgendes Vögelpaar im Nest erblicken! — Der Ausflug — die treue Innigkeit der wiegenden Figur in der Mitte. Dabei die Helle der hohen Tönchen. No. II. G-moll. hat eine ängstlich flatternde Figur und scheint in einem geistigen Zusammenhange mit No. 1 zu stehn. Ein arienähnliches Kantabile unterbricht sehr lieblich das Moll, welches aber bald wieder weiter flattert und sehr befriedigend und innig schlieſst. No III. Andante cantabile e grazioso. — Was mag das wol sein? — No. IV. ist die gröſste und — die beste? Dem Rec. hat sie wenigstens am meisten gefallen. Die Empfindungen sind so bestimmt und originell hingezeichnet, daſs man die darin handelnden Personen gar nicht verkennen kann. Es sind hochschottische Bergbewohner, die in dem kräftigsten H-moll-Tanze mehr springen und trapsen, als tanzen. Das H-dur ist ein Ausdruck ihres innersten Wohlbehagens, vielleicht durch ein Gläschen Sekt erhöht, der Bibroch spielt darin seine bekannte anziehende Rolle. Es sei indeſs genug, unsrer Seits angedeutet zu haben, wie wohl diese Kleinigkeiten unsers Meisters genommen werden müssen, wenn man ihnen die poetische Seite abgewinnen will, und wir überlassen es den Lesern dieses, welche diese Klavierstücke spielen wollen, die höhere Bedeutung von No. V. und VI. zu finden, oder auch nicht zu finden; denn es ist nicht Jedermann's Sache, Tonstücken eine bestimmte Deutung zu geben. Mancher will lieber, ohne Weiteres, die Schönheit eines Tonstücks unmittelbar auf sich einwirken lassen*), ohne gerade darüber, durch die Einbildungskraft, zu einer Art von Reflexion zu kommen. Es ist auch nichts dagegen zu sagen, und andre Meister, als Beethoven, können auch oft gar nicht anders empfangen werd[illegible]

v. d. O..r.

---

*) Wo das nicht zuerst geschehen und aus der genuſsreichen Einwirkung auf das Gefühl die Idee des Kunstwerkes von selbst frei und leicht hervortritt, da möchte das Aufsuchen derselben eher zu einer Störung, als zur geistigen Potenzirung der künstlerischen Auffassung gereichen.

Marx.

Digitized by Google

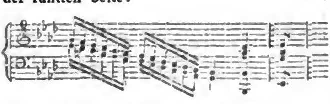
Grande Sonate pour le Pianoforte, dediée à la memoire de Joseph Haidn par F. Kalkbrenner. Oeuvre 56. Leipzig chéz H. A. Probst. Preis 20 Gr,

Kalkbrenner gehört zu denjenigen Komponisten, von welchen man immer etwas braves erwarten kann und in dieser Erwartung ist Rec. auch in vorliegender Sonate nicht getäuscht worden. Selbst das oft miſsbrauchte Beiwort „grande“ ist hier in bester Bedeutung gebraucht, denn die ganze Sonate ist wirklich edel und groſs! Weniger Sinn hat die Dedikation „à la memoire de Joseph Haidn;“ die Sonate ist weder im Geiste Haidns — was man doch zuerst vermuthen möchte! — erfunden noch ausgeführt. Wollte aber Herr Kalkbrenner hierdurch bloſs seine Verehrung dieses alten Meisters zu erkennen geben, so hätte er hierzu wol eine schicklichere Gelegenheit wählen sollen.

Die Sonate selbst besteht aus 3 Sätzen: erster Satz Moderato e sostenuto, Viervierteltakt, F-moll; zweiter Satz Andante quasi Allegretto, Zweiviertel-Takt, C-dur; dritter Satz Rondo (Allegro) Viervierteltakt, F-dur.

Das Thema des ersten Satzes:

ist eben nicht sehr neu, aber höchst leidenschaftlich angelegt und durchgeführt und von lieblichen, gefälligen Figuren untermischt; die harmonische Führung ist bedeutend und gehalten und die Kadenzen meist interessant eingeleitet; nur die eine Kadenz nach Es-dur auf der fünften Seite:



macht für das Gefühl an dieser Stelle einen viel zu markirten Abschnitt, was der Komponist selbst empfunden haben mag, indem er bei der Wiederkehr derselben im zweiten Theile dies vermieden hat, weshalb sie dem Gefühl auch weit besser zusagt. Endlich ist noch sehr zu loben die gute symmetrische Anordnung der Theile. —

Mit diesem ersten Satze hängt seinem Karakter und innerm Wesen nach genauer zusammen der dritte oder letzte Satz. Er ist ebenfalls lebhaft aber gesteigert bis zum Kräftigen; die romantischen Anklänge des ersten Satzes verschwinden und alle Gedanken treten schärfer hervor — das ganze Gemüth hat eine entschiednere festere Richtung. Ja, das ganze Seelengemälde in diesen beiden Sätzen ist nicht nur äuſserst effektvoll, sondern auch psychologisch wahr und wohl geordnet. — In der Brust des Dichters erwacht eine unbegreifliche Sehnsucht, sie versetzt ihn in Staunen; die männliche Kraft erhebt sich in ihm und leitet ihn zur Ruhe — aber wieder bemächtiget sich seiner eine gewaltige Aufregung und wächst und wächst bis zur Extase. — Dazwischen verwebt sind mehre wohlkontrastirende heitere Stellen — wie besonders am Ende des ersten Satzes — und zum Schluſse der ganzen Sonate wird durch wenige Töne das Gemüth wieder zu der ersten Hauptempfindung zurückgeführt!

Der mittlere Satz soll — wie der Komponist sagt — eine Nachahmung des Wachtelrufs sein (ce motif est une imitation du rappél dss cailles). Wir wollen über die Wahl dieses Motivs mit dem Komponisten nicht lange rechten, müssen aber bemerken, daſs er weder mit dem ersten noch letzten Satze in irgend einer Verbindung und also mehr ein bloſses Zwischenspiel (intermezzo). Seinem Karakter nach ist er heiter und marschmäſsig.

Uebrigens ist diese Sonate in dem, dieser Musikgattung zukommenden Karakter und in gutem Style geschrieben; sie beweist, daſs ihr Verfasser nicht nur Kenntniſs des Satzes, sondern auch rythmische Gewandheit und Mannigfaltigkeit in der Harmonie besitzet, mitunter findet sich auch eine angenehme Melodie; nur — eine besonders geniale Erfindung möchte schwerer daraus nachzuweisen sein.

Fertigen Klavierspielern ist sie in jeder Hinsicht zu empfehlen.

Drei Sonatinen für das Pianoforte etc. von H. Marschner. Op. 33. Preis 12 Gr. für jede einzelne. Bei Hofmeister in Lpzg.

Diese Klavierstücke haben allerdings einen besondern Werth; sie sind instruktiv in einer nicht geringen Hinsicht. Bekanntlich bewegt sich des Verfassers Manier, und, wenn man will, sein ideelles Sein, in M. v. Webers Sonne, die mit ihren zündenden Strahlen freilich so manches mittelmäſsige Talent noch erhöhen, und zu einiger Bedeutung erheben kann Man kann auch diese Gabe als einen gradus ad Parnassum Weberianum betrachten, welcher letztere wol nicht so leicht von angehenden, am Stabe der Uebung aufwandelnden Zöglingen erstiegen werden möchte. Bekanntlich hat uns Weber mit vier groſsen Sonaten beglückt, die in der Klaviermusik das sind, was die Beethovenschen Symphonien in der Orchestermusik. Sie sind in der That selbst groſse Klaviers-Symphonien, unendlich reich an originellen Gedanken, indem sie fast alle Pianoforte-Effekte erschöpfen, und das Instrument gleichsam verherrlichen. Aber sie sind auch sehr schwer, und es giebt für diese eigenthümliche, sich von andern so sichtbar isolirende Kraft-Manier nicht genug Vorübungen. Hier giebt nun Herr Marschner eine kleine Propädeutik, wofür ihm Webers Verehrer und Weber selbst nicht dankbar genug sein können.

No. 1. C-dur, besteht aus einem Allegro in gewöhnlicher Form. Angenehme Melodien, reiner Fingersatz, lobenswerthe Abwechselung der kleinen Gedanken sind überall sichtbar, so wie auch in den nachfolgenden Sätzen: Andantino und Presto, welches letztere recht angenehm mit einer Menuett verflochten ist, einem Tonstücke, welches viel Anlaſs giebt, den Ausdruck für sanfte Grazie zu befördern. Der im Rythmus überflüssige Takt des Thema wird zwar durch das rallentando gemildert, wäre aber doch in diesem Tonstücke wol besser weggeblieben.

No. 2. G-dur, hat einen recht gefälligen und belebenden Seitensatz. Scherzo Vivace in C-moll ist frisch und nicht ohne Eigenthümlichkeit, ebenso das Rondo, Allegretto grazioso, welches ziemlich beharrlich, in Webers Art, die Themafigur durchführt.

No. 3. Allegro risoluto A-moll ist wohl der gelungenste Satz, indeſs schon etwas schwer. Marsch, D-dur, unbedeutend. Finale, in der herrschenden Tonart, hat sehr hübsche Stellen, die leicht, brillant, und mit Weberschen angenehmen Pikanterien entworfen sind.

Soweit sich der Verfasser dem Weber nähert, ist er recht interessant und gefällig und die kleinen Sonaten werden Jedem Vergnügen machen, der sie lernt. Hat der Lehrer nun noch den höhern Zweck vor Augen, den sie beabsichtigen, so haben sie einen zwiefachen Werth. Der Stich ist sehr deutlich und schön, der Preis nur gering.

v. d. O..r.

Ricordanza, Fantasie für das Pianoforte, mit Thematen aus Aubers du Maçon etc. von Kalkbrenner. Op. 76. Pr. 16 Gr. Berlin bei Schlesinger.

Rec. kennt diese Oper nicht, kann also nicht sagen, was Hrn. K. zu einer Fantasie darüber Veranlassung gegeben hat. Aus den Thematen läſst sich nichts heraushören, als angenehme, liebliche Melodieen mit Rossinischen Schlüssen.

An brillanten Passagen, Variationen der Melodieen etc. fehlt es nicht. Einige davon sind effektvoll, andere matt, einige davon haben jähe Modulationen, daſs einem die Augen übergehn, andere sind oft gehört mit Klimper-Bässen. Der Schluſs ist zum Klatschen eingerichtet. — Das ist eine Phantasie. — Im Allgemeinen bestätigt sich auch hier des Rec. Meinung über Herrn Kalkbrenners Kompositionen: sie haben sämmtlich einen groſsen Wurf, (nicht Entwurf) effektvolles Spiel, Mangel an fesselnden Ideen, welcher durch ewiges Moduliren versteckt wird. Diese Sachen werden also vielleicht Damen Vergnügen machen, aber nie eine Art von Klassicität behaupten können, wie die von Kle-

menti, Kramer und andern in England lebenden Klavicinisten.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 23. December 1825.

Heute ist endlich die jahrelang, man kann wol sagen, mit Sehnsucht erwartete Euryanthe erschienen. Karl Maria von Weber, durch seine Kriegslieder aus den Befreiungskriegen und durch den Freischützen der Liebling der Berliner, konnte nirgends empfänglichere und vorbereitetere Gemüther finden, als eben hier, wo man die frühern Werke des Meisters so erfaſst und sich von der Erschlaffung in südlicher Sinnlichkeit frei erhalten hat. Und so ist es auch geworden. Die ersten, die zu dem Werke gezogen wurden — das ausübende Bühnen- und Orchesterpersonale — entzündeten sich an seinem Geiste; ihr Eifer und des Komponisten meisterhafte Leitung hatten eine so vollendete Ausführung zur Folge, wie sie selbst auf unserm trefflichen Theater selten ist. Madame Seidler als Euryanthe vereinte mit der Anmuth und dem Liebreiz, der in allen Rollen ihr Spiel und ihren Gesang beseelt, einen so innigen, tief ergreifenden Ausdruck, daſs gewiſs selbst ihre wärmsten Verehrer in ihrer Erwartung noch übertroffen worden sind und daſs jeder mit der freudigsten und höchsten Achtung auf eine Künstlerin blicken muſs, die an so viel natürlichem Reize sich nicht genügen läſst, sondern die höhere Bestimmung der Künstlerin wohl erkennt und treu umfaſst. Madame Schulz fand in der Rolle der Eglantine Gelegenheit, die ihr zu Gebote stehende Gewalt leidenschaftlichen Ausdrucks in Spiel und Gesang zu zeigen. Man muſs sie in dieser Rolle und früher in der süſsen Selaide in Spontini's Alcidor gehört haben, um die groſse Künstlerin in ihrer Vielseitigkeit zu erkennen. Eben so meisterhaft wurden die Rollen Adolar's und Lysiart's durch Herrn Bader und Blume durchgeführt; auch die des Königs, von Herrn Devrient, war befriedigend und die Ausführung der Chöre, wie der Instrumentalpartie war des höchsten Lobes werth. Kurz die Aufführung war dem herrlichen Werke vollkommen angemessen und beide fanden nach Gebühr enthusiastische Aufnahme. Der Komponist wurde nach dem ersten und letzten Akte hervorgerufen; gleiche Anerkennung wurde den ersten Sängerinnen und Sängern zu Theil.

Soviel über die erste Aufnahme. Ueber das Werk selbst müssen die Berichte wegen Mangel an Raum für den nächsten Jahrgang erspart werden.

Marx.

Ofen.

Eine Dem. Eichenhoff, angeblich vom Theater an der Wien, gab die Preciosa ohne sonderlichen Erfolg. Sie scheint Novize im strengsten Sinne des Wortes zu sein, welche das mechanisch Eingetrichterte mit gleich erstarrender mechanischer Kälte von sich giebt. Webers romaneſque Tondichtung wurde vom Orchester recht wacker ausgeführt; nur die zu schwach besetzten Chöre ermangelten jeder energischen Kraft. —

Ist es uns wol erlaubt, einigermaſsen auf unsere Landsmännin, Demoiselle Sicard, stolz sein zu dürfen, welche, nachdem sie als erste Sängerin bei Italiens Hauptbühnen die Feuerprobe rühmlich bestanden, nun, von der Scala aus, einen ehrenvollen Ruf nach Lissabon erhalten hat, mit welchem Engagement ein Gehalt von 30,000 Franken, nebst einer zu 8.000 Franken garantirten freien Einnahme verbunden ist? —

Preſsburg.

Die Krönungsfeierlichkeiten haben gegenwärtig unsere königliche Freistadt ungewöhnlich bevölkert; Fremde strömen aus allen vier Himmelsgegenden herzu und Spekulanten aller Art finden sich mit ihren Raritäten ein. Auch für die Bühne ist gesorgt und Herr Stöger mit seinen Sängern abermals von Gratz zu uns herüber gezogen. Er hat ein nahmhaftes Pauschale (?) erhalten, und dafür die Bühne neu und glänzend dekoriren lassen, auch aus Siebenbürgen eine magyarische National-Gesellschaft verschrieben, wodurch wir während der Dauer des Landtages dem angenehmsten Wechselgenuſs entgegensehen. Das so reich-

Digitized by Google

ßaltige Opernrepertoir zählt die beliebtesten Tondichtungen deutscher, italienischer und französischer Meister, als: **Don Juan, Figaro, Mädchentreue, der Freischütz, die Müllerin, der Korsar aus Liebe, Zelmira, Joseph, Jokonde, die diebische Elster, der Barbier von Sevilla, Johann von Paris, die Vestalin, Preciosa, Aschenbrödel, Lodoiska, Cenerentola,** u. a. m. und wenn diese das Ohr bezaubern, werden die Groſsthaten vaterländischer Helden ihrer Enkel Herzen hoch erheben.

In dem, während der offenen Tafel statt gefundenen Kammerkonzerte wurden von der, eigens zu diesem Zwecke hieher berufenen Hofkapelle folgende Musikstücke vorgetragen: 1) Ouverture von **Seyfried**. 2) Arie, von **Generali**, gesungen von Madame **Kraus**. 3) Violin-Variationen von **Pechatscheck**, gespielt von Herrn **Böhm**. 4) Duett von **Rossini**, aus Konradino, vorgetragen von Mad. **Kraus** und Herrn **Barth**. 5) Variationen für den Csakan, gespielt v. Hrn. **Krähmer**. 6) Duett von **Stunz**, aus: la Repressaglia, gesungen von Madame **Kraus** und Herrn **Barth**. 7) Ouvertüre von **Rossini**. — Am Krönungstage selbst, wurde auf ausdrückliches Verlangen Sr. Maj. des Kaisers, eine Vorstellung in ungarischer Sprache und erst einige Tage darauf das eigentliche, von Herrn **Meidl** verfaſste Gelegenheitsstück: **Giesela**, gegeben, bei welchem die Mitglieder des K. K. Hoftheaters in Wien, Madame **Löwe** und Herr **Anschütz** die Hauptrollen ausführten. —

I.

Andeutung des Standpunktes der Zeitung.

Als wir am Schlusse des ersten Jahrganges der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, über ihre Einführung Rechenschaft ablegten*) kam es vor allem darauf an, ihr Entstehen neben der schon längst vorhandenen leipziger musikalischen Zeitung zu rechtfertigen und anzudeuten, mit welchen Prinzipen man unternommen habe, sich um die Aufmerksamkeit der Leser zu bewerben. Schon aus dieser Absicht wurde es nöthig, auf die verschiedenen Kunstperioden hinzuweisen, in denen die leipziger und unsre Zeitung hervorgetreten sind und ihr Prinzip gebildet hatten: erstere die Tochter einer vollendeten Periode, in ihrem Wesen und der gleichzeitigen kantschen Philosophie fest beruhend; letztere die gleichzeitige Erscheinung neben vielem Neuen, den Beginn einer neuen Periode bezeichnenden — in dem Geschäfte, das Neue in seiner Eigenthümlichkeit zu erkennen und die Fortbildung der Kunstidee im Alten und Neuen nachzuweisen.

Im Bewuſstsein eines solchen Standpunktes ist dem, der überhaupt an der Sache Antheil nimmt, kein abgezogenes, in sich abgeschlossenes Beobachten möglich. Die Betrachtung des Werdenden wirkt unmittelbar auf die Bildung und Fortbildung ein. Niemals aber kann das Ineinandergreifen des Entstehens und Erkennens belebter sein, als in einer Krisis, gleich der, in welcher sich jetzt die dramatische Musik und von ihr aus die ganze Tonkunst befindet.

Die Leser, die dem zweiten Jahrgange unserer Zeitung Aufmerksamkeit geschenkt haben, erkennen aus der Tendenz der meisten hiesigen Theater- und Konzertberichte, daſs hier auf die immer tiefer in Deutschland eindrängende neuitalische Musik gedeutet wird. In Rossini *) scheint sie ihre höchste Vollendung erreicht zu haben; er hat seiner Nation das gegeben, was sie eigentlich — sie mag es verhehlen, wie sie will **) — begehrt und in ihren jetzigen Verhältnissen begehren muſs: geistlose Ergötzung der Sinnlichkeit. Daſs dieses Element in jedem Menschen webt und in den meisten leichter erregt werden kann, als ein höheres Prinzip, dies allein erklärt die Aufnahme, die Rossini auch in Völkern gefunden hat, deren Tendenz eine höhere und geistigere ist, als die des Italischen. Leicht wurde der Sieg in Paris, wo man zu wenig eigenes mu-

*) Der Ztg erst. Jahrg. No. 52. S. 444.

*) No. 20. 23. S. 159. 186.

**) No. 2. S. 13. No. 3. S. 22.

Digitized by Google

sikalisches Vermögen hat, um nicht das Fremde gefälligDargebotene gern zu nehmen. In Deutschland war es Wien — das sonst Haidn, Mozart, Gluck und seit lange Beethoven in seinen Mauern gesehn hat — das sich zunächst der musikalischen Sinnenlust überlassen und den Abfall vom Geiste schon jetzt durch den Untergang seiner Oper büſst. Mit der Unternehmung des königstädter Theaters hat nunmehr auch in Berlin die italische und italisirende französische Oper festen Anhalt gewonnen; wodurch? das ist ebensowohl früher besprochen*), als wir die einstweilige Nothwendigkeit in der Sache selbst und den Verhältnissen des neuen Theaters erkannt**) zu haben glauben.

Von der Bühne aus sind die meisten Konzerte und sicherlich auch die musikalischen Privatunterhaltungen italisirt worden und es schien dringend an der Zeit, an einer ganzen Reihe solcher Kunstleistungen zum Bewuſstsein zu bringen, was man an ihnen eigentlich erhalte. — Dies ist ein nicht eben angenehmes Hauptgeschäft der Zeitung in den letzten Monaten gewesen. Dem Publikum die Erinnerung an das Edlere lebendig halten, den ausübenden Künstlern und Künstlerinnen aus der Sache und an Anderer Beispiele andeuten, wohin solches Streben führen muſs, das ist es, was der mus. Ztg. für das Beste der Kunst und der Künstler oblag. Hätte sie auch in manchem Punkte geirrt — hätte auch mancher Künstler ihre Aussprüche in schroffem und dissonirendem Widerspruche mit der Tendenz seiner eben beliebten Unternehmungen gefunden, so hoffen wir doch von den warnenden Vorbildern in Wien und anderwärts so viel Unterstützung, daſs jeder Vorurtheilsfreie jenes Motiv unsrer Handlungsweise anerkennen wird; wir hoffen es — nicht als könnte für die Zeitung oder ihre Mitarbeiter aus einem Verkennen bei Einzelnen etwas zu fürchten sein, sondern um einer schnellen Förderung der Sache.

Hat die Zeitung in dieser Angelegenheit sich zur strengen Opposition gedrungen gefühlt (um so mehr, da Virtuosenwesen — wie wir das Wort verstehn *) und der unbewuſste Einfluſs der italischen Gesangmethode **) eine nur zu gewichtige Unterstützung dem neuitalischen Wesen gewähren) so durften wir uns in einem andern wichtigen Felde, dem Musikunterrichtwesen, begnügen, erschöpfendere Untersuchungen vorzubereiten. Den Berichten über Logiers ***) und Urbans ****) Lehrmethode und Leistungen in der Tonwissenschaft wird der neue Jahrgang tiefer eingehende, auf die Schriften dieser Männer gegründete, Betrachtungen anschlieſsen. Die bisher gelieferten Aufsätze werden nur dann ihre Bestimmung ganz erfüllt haben, wenn sie nicht nur die Leser auf eine ernstliche Betrachtung des Gegenstandes vorbereitet, sondern auch Sachverständige angeregt haben, an den künftigen Verhandlungen der Sache thätigen Antheil zu nehmen.

Ist es der Redaktion bis jetzt noch nicht gelungen, das Korrespondenzwesen auf den Punkt zu bringen, den sie als Ziel erkennt: so wird man wenigstens in der Zeitung selbst die Bestrebung finden, dieses Fach zu bereichern. Wir dürfen vom nächsten Jahrgange auch hierin Fortschreiten hoffen und man wird dann einer Zeitung, deren Bestehen auf eine Reihe von Jahren berechnet ist, ein zweijähriges Vorschreiten zum Genügenden nicht als zu langsames Wachsthum anrechnen.

Gern hätte die Verlagshandlung zahlreichere Musikbeilagen mitgetheilt, wenn sich nur die Besitzer angemessener Kompositionen willfähriger zeigten, das Publikum an ihrer Freude Theil nehmen zu lassen. Indeſs — vier Tafeln von Bach und Händel wiegen schon manches Dutzend andere auf. Das Alte geben wir aber, weil das Neue sich schon von selbst durch den Buchhandel fördert. Wir wollen denn erwarten, wie viel Antheil auch bei diesem Gegenstande die Musiker einem der Kunst geweihten Unternehmen schenken werden.

Marx.

*) No. 35. S. 281.
**) No. 3. 44. S. 23. 355.

*) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 33. S. 281.
**) No. 16. S. 121.
***) No. 4. S. 25.
****) No. 41. S. 331.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Digitized by Google

W. u. H. PF
BUCHBI
MÜNCHE
LEUTSTETTEN

Digitized by Google

Digitized by Google